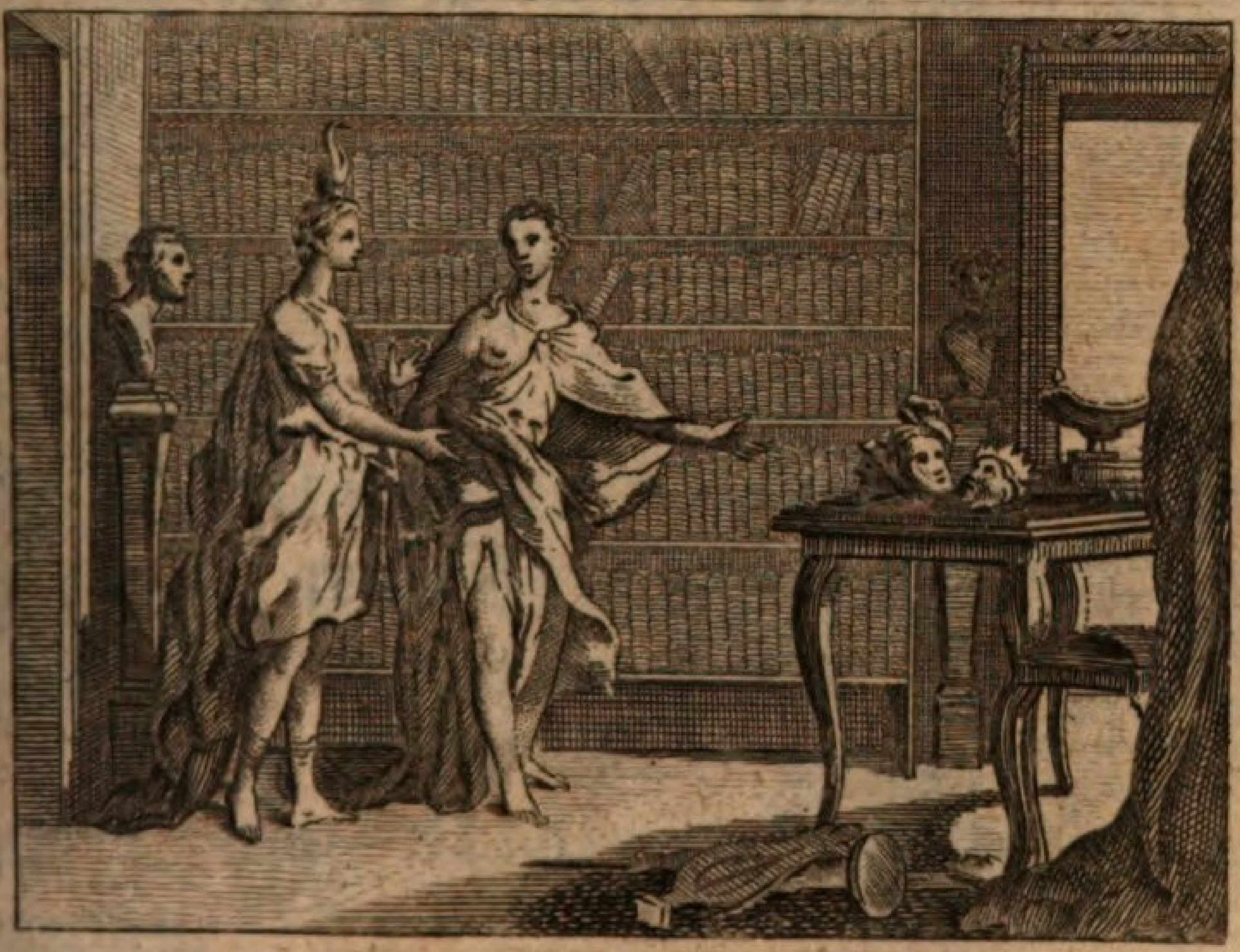
Gotth. Ephr. Leßings
Theatralische
Bibliothek.



Zweytes Stück.

Berlin,
bey Christian Friederich Voß, 1754.

VII.

Von den lateinischen Trauerspielen welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind.

Die einzigen Ueberreste, woraus man die tragische Bühne der Römer einigermassen beurtheilen kann, sind diejenigen zehn Trauerspiele, welche unter dem Namen des Seneca gelesen werden.

Da ich jetzt vorhabe, sie meinen Lesern bekannter zu machen, so sollte ich vielleicht verschiedene historischkritische Anmerkungen und Nachrichten voraus schicken, die ihnen die Meinungen der Gelehrten von den wahren Verfassern dieser Trauerspiele, von ihrem Alter, von ihrem innern Werthe ꝛc. erklärten. Doch weil sich hiervon schwerlich urtheilen läßt, wenn man die Stücke nicht schon selbst gelesen hat, so will ich

in dieser meiner Abhandlung eben der Ordnung folgen, die jeder wahrscheinlicher Weise beobachten würde, der sich selbst von diesen Dingen unterrichten wollte. Ich will alle zehn Trauerspiele nach der Reihe durchgehen, und Auszüge davon mittheilen, in welchen man die Einrichtung und die vornehmsten Schönheiten derselben erkennen kann. Ich schmeichle mir, daß diese Auszüge desto angenehmer seyn werden, je grösser die Schwierigkeiten sind, mit welchen die Lesung der Stücke selbst verbunden ist.

Es sind, wie schon gesagt, deren zehne, welche folgende Ueberschriften führen. I. **der rasende Herkules.** II. **Thyest.** III. **Thebais.** IV. **Hippolytus.** V. **Oedipus.** VI. **Troas.** VII. **Medea.** VIII. **Agamemnon.** IX. **Herkules auf Oeta.** X. **Octavia.** Ich will mich sogleich zu dem ersten Stücke wenden.

I.
Der rasende Herkules.
Inhalt.

Herkules hatte sich mit der **Megara**, der Tochter des **Creons**, Königs von Theben vermählt. Seine Thaten und besonders seine Reise in die Hölle nöthigten ihn, lange Zeit von seinem Reiche und seiner Familie abwesend zu seyn. Während seiner Abwesenheit empörte sich ein gewisser **Lycus**, ließ den **Creon** mit seinen Söhnen ermorden und bemächtigte sich des

Theba-

Thebanischen Scepters. Um seinen Thron zu befestigen, hielt er es vor gut, sich mit der zurückgelassenen Gemahlin des **Herkules** zu verbinden. Doch indem er am heftigsten darauf dringt, kömmt **Herkules** aus der Hölle zurück, und tödtet den tyrannischen **Lycus** mit allen seinen Anhängern. **Juno**, die unversöhnliche Feindin des **Herkules**, wird durch das beständige Glück dieses Helden erbittert, und stürzt ihn durch Hülfe der Furien, in eine schreckliche Raserey; deren traurige Folgen der eigentliche Stof dieses Trauerspiels sind. Ausser dem Chore kommen nicht mehr als sechs Personen darinne vor: **Juno, Megara, Lycus, Amphitryo, Herkules, Theseus.**

Auszug.

Juno eröfnet die Scene. **Herkules** ist in den zwey ersten Acten zwar noch nicht gegenwärtig. Als **Juno** aber weis sie doch schon, daß er gewiß erscheinen werde, und schon bereits siegend die Hölle verlassen habe. Man muß sich erinnern, daß **Herkules** ein Sohn des Jupiters war, den er mit der **Alcmene** erzeugt hatte. Sie tobt also in diesem ersten Auftritte wider die Untreue ihres Gemahls überhaupt, und wider diese Frucht derselben insbesondere. Endlich faßt sie wider den **Herkules** den allergrausamsten Anschlag. — — Wir wollen sehen, wie dieses der Dichter ungefehr ausgeführt hat.

Sie sagt gleich Anfangs, daß sie, die Schwester des Donnergotts -- — denn nur dieser Name bleibe ihr noch übrig — — die ätherischen Wohnungen, und den von ihr immer abgeneigten Jupiter verlassen habe. „Ich muß auf der Erde „wandeln, um den Kebsweibern Platz zu ma„chen. Diese haben den Himmel besetzt! Dort „glänzt von dem erhabensten Theile des eisrei„chen Pols Callisto in der Bärin, und regie„ret argolische Flotten. Da, wo in ver„längerten Tagen der laue Frühling herab fließt, „schimmert der schwimmende Träger Europens. „Hier bilden des Atlas schweifende Töchter das „den Schiffern und der See furchtbare Gestirn; „dort schreckt mit drohendem Schwerd Orion „die Götter. Hier hat der güldne Perseus „seine Sterne; dort Castor und Pollux rc. „Und damit ja kein Theil des Himmels unent„ehrt bleibe, so muß er auch noch den Kranz „des Cnoßischen Mädchens tragen. Doch was „klage ich über alte Beleidigungen? Wie oft ha„ben mich nicht des einzigen gräßlichen Thebens „ruchlose Dirnen zur Stiefmutter gemacht! Er„steige nur den Himmel, Alcmene; bemäch„tige dich nur siegend meines Sitzens; und du, „ihr Sohn, um dessen Geburth die Welt einen „Tag einbüßte und der langsame Phöbus später „aus dem Eoischen Meere aufstieg, nimm die „versprochnen Gestirne nur ein! Ich will mei„nen Haß nicht fahren lassen; mein rasender „Schmerz,

„Schmerz, mein tobender Zorn soll mich zu ewi-
„gen Kriegen reitzen — — Aber, zu was für
„Kriegen? Was die feindselige Erde nur scheus-
„liches hervorbringt; was Meer und Luft nur
„schreckliches, gräßliches, wildes und ungeheures
„tragen, alles das ist von ihm gebändigt und be-
„siegt. Das Ungemach stärkt ihn; er nützet meinen
„Zorn; er verkehret meinen Haß in sein Lob,
„und je härtere Dinge ich ihm auflege, je mehr
„beweiset er seinen Vater! — — Die Göttin
berührt hierauf die Thaten des **Herkules** näher,
der als ein Gott schon in der ganzen Welt ver-
ehrt werde, und der ihre Befehle leichter vollzie-
he, als sie dieselben erdencke. Die Erde sey ihm
nicht weit genug gewesen; er habe die Pforten
der Hölle erbrochen, den Weg aus dem Reiche
der Schatten zurück gefunden, und schleppe, über
sie triumphirend, mit stoltzer Faust den Höllen-
hund durch die Städte Griechenlands zur Schau.
„Der Tag, fährt sie fort, erblaßte, die Sonne
„zitterte, als sie den Cerberus erblickte; mich selbst
„überfiel ein Schauer, da ich das überwältigte
„dreyköpfigte Ungeheuer sahe, und ich erschrak
„über meinen Befehl. — — Sie fürchtet,
Herkules werde sich auch des obern Reichs be-
mächtigen, da er das unterirrdische überwunden
habe; er werde seinem Vater den Scepter ent-
reissen, und nicht, wie **Bacchus**, auf langsa-
men Wegen sich zu den Sternen erheben; er
werde auf den Trümmern der Welt sie ersteigen

und über den öden Himmel gebiethen wollen. —
„Wüthe nur also fort, mein Zorn; wüthe fort!
„Unterdrücke ihn mit seinem grossen Anschlage;
„falle ihn an, Juno, zerfleische ihn mit deinen
„eignen Händen. Warum überträgst du an-
„dern deinen Haß? — — Welche Feinde
„kannst du ihm erwecken, die er nicht überwun-
„den habe? Du suchst einen, der ihm gewach-
„sen sey? Nur er selbst ist sich gewachsen. So
„bekriege er sich dann also selbst! Herbey ihr
„Eumeniden! Herbey aus dem tiefsten Abgrun-
„de des Tartarus! Schüttelt das flammende
„Haar; schlagt ihm mit wüthenden Händen
„vergiftete Wunden! — — Nun, Stolzer,
„kannst du nach den himmlischen Wohnungen
„trachten! — — Umsonst glaubst du dem Styx
„entflohen zu seyn! Hier, hier will ich dir die
„wahre Hölle zeigen! Schon rufe ich die Zwie-
„tracht aus ihrer finstern Höhle, noch jenseits
„dem Reiche der Verdammten, hervor! Was
„du noch schrekliches da gelassen hast, soll er-
„scheinen. Das lichtscheue Verbrechen,
„die wilde Ruchlosigkeit, die ihr eigen Blut
„leckt, und die irre stets wieder sich selbst bewaf-
„nete Raserey; diese, diese sollen erscheinen und
„Rächer meines Schmerzes seyn! Fanget dann
„also an, ihr Dienerinnen des Pluto! Schwin-
„get die lodernden Fackeln! Strafet des Styx
„kühnen Verächter! Erschüttert seine Brust und
„laßt sie ein heftiger Feuer durchrasen, als in den

„Höhlen

„Höhlen des Aetna tobet! — — Ach, daß „Herkules rasen möge, muß ich vorher erst selbst „rasen. Und warum rase ich nicht schon? — — Auf diese Art beschließt Juno, daß ihr Feind immerhin aus der Hölle unverletzt und mit unverringerten Kräften zurückkommen möge; sie wolle ihn seine Kinder gesund wieder finden lassen, aber in einer plötzlichen Unsinnigkeit solle er ihr Mörder werden. „Ich will ihn selbst die „Pfeile von der gewissen Senne schnellen helfen; „ich will selbst die Waffen des Rasenden lenken, „und endlich einmal selbst dem kämpfenden Her„kules beystehen. Mag ihn doch nach dieser „That sein Vater in den Himmel aufnehmen — Mit diesem Vorsatze begiebt sich Juno fort, weil sie den Tag anbrechen sieht.

Diesen Anbruch des Tages beschreibt der darauf folgende Chor. Er beschreibt ihn nach den Veränderungen, die an dem Himmel vorgehen, und nach den verschiedenen Beschäftigungen der Menschen, welche nun wieder ihren Anfang nehmen. „Wie wenige, fügt er hinzu, beglückt die „sichere Ruhe! Wie wenige sind der Flüchtig„keit des Lebens eingedenck, und nützen die nie „wieder zurückkehrende Zeit. Lebt, weil es noch „das Schicksal erlaubt, vergnügt! Das rollende „Jahr eilt mit schnellen Tagen dahin, und die „unerbittlichen Schwestern spinnen fort, ohne den „Faden wieder aufzuwinden. — — Er tadelt hierauf diejenigen, welche gleichwohl freywillig

ihrem Schicksale entgegen eilen, und wie Herkules das trübe Reich der Schatten nicht bald genug erblicken können. Er verlangt die Ehre, die diese treibt, nicht, sondern wünscht sich, in einer verborgenen Hütte ruhig zu leben, wo das Glück auf einem zwar niedrigen aber sichern Orte fest stehe, wenn die kühne Tugend hoch herab stürzet. — — Hier sieht er die traurige **Megara**, mit zerstreuten Haaren näher kommen, welcher der alte **Amphitryo**, der Halbvater des Herkules, langsam nachfolgt. Er macht ihnen also Platz und Megara eröfnet den

Zweyten Aufzug.

Sie bittet den Jupiter, ihren und ihres Gemahls Mühseligkeiten endlich einmal ein Ende zu machen. Sie klagt, daß noch nie ein Tag sie mit Ruhe beglückt habe; daß immer das Ende des einen Uebels der Uebergang zu dem andern sey; daß dem Herkules nicht ein Augenblick Ruhe gelassen werde; daß ihn **Juno** seit der zartesten Kindheit verfolge, und ihn Ungeheuer zu überwinden genöthiget habe, noch ehe er fähig gewesen sey, sie zu kennen. Sie fängt hierauf von den zwey Schlangen an, die er schon in der Wiege, so fest sie ihn auch umschlungen hatten, mit lächelnden Blicke zerquetschte, und berührt alle seine übrigen Thaten mit kurzen mahlerischen Zügen, bis auf die schimpfliche Arbeit im Stall des **Augias**. „Aber, fährt sie fort, was „hilft ihn alles dieses? Er muß der Welt, die „er

„er vertheidigte, entbehren. Und schon hat es die „Erde empfunden, daß der Urheber ihres Frie„dens nicht zugegen sey! Das glückliche Laster „heißt Tugend; die Bösen herrschen über die „Guten; Gewalt geht vor Recht und die Gesetze „verstummen vor Furcht. — — Zum Beweise führt sie die Grausamkeiten des **Lycus** an, welcher ihren Vater den **Creon** und ihre Brüder, dessen Söhne, ermordet und sich des Thebanischen Reichs bemächtiget habe. Sie bedauret, daß diese berühmte Stadt, aus welcher so viel Götter entsprossen, deren Mauern **Amphion** mit mächtigen Melodien aufgeführt, und in welche selbst der Vater der Götter sich so oft herab gelassen habe, jezt einem nichtswürdigen Verbannten gehorchen müsse. „Der, welcher zu „Wasser und Land die Laster verfolgt, und tyran„nische Scepter mit gerechter Faust zerbrochen „hat, muß selbst abwesend dienen, und das Joch „tragen, wovon er andre befreyet. Dem Herku„les gehöret Theben und Lycus hat es inne. „Doch lange wird er es nicht mehr inne haben. „Plötzlich wird der Held an das Tageslicht wieder „hervor dringen; er wird den Weg zurück entwe„der finden, oder sich machen. — — Erschei„ne denn, o Gemahl, und komm als Sieger zu „deinem besiegten Hause zurück! Entreisse dich „der Nacht, und wann alle Rückgänge verschlos„sen sind, so spalte die Erde, so wie du einst das „Gebirge spaltetest, und dahin den Ossa und

„dort-

„dorthin den Olympus warfst und mitten durch „den Thessalischen Strom einen neuen Weg „führtest. Spalte sie; treibe was in ewigen „Finsternissen begraben war, zitternde Schaa„ren des Lichts entwöhnter Schatten, vor dir her, „und so stelle dich deinen Aeltern, deinen Kin„dern, deinem Vaterlande wieder dar! Keine „andre Beute davon bringen, als die man dir „befohlen hat, ist deiner unwürdig! — — Doch hier besinnt sich **Megara**, daß diese Reden für ihre Umstände zu großsprechrisch sind; und wendet sich lieber zu den Göttern, welchen sie Opfer und heilige Feste verspricht, wenn sie ihr den Gemahl bald wieder schencken wollen. „Hält dich aber, fügt sie hinzu, eine höhere „Macht zurück; wohl, so folgen wir! Entweder „schütze uns durch deine Zurückkunft alle, oder „ziehe uns alle nach dir! — — Ja, nachziehen „wirst du uns dir; denn uns Gebeugte vermag „auch kein Gott aufzurichten.

Hier unterbricht sie der alte **Amphitryo.** „Hoffe ein besseres, spricht er, und laß den „Muth nicht sinken. Er wird gewiß auch aus „dieser Mühseligkeit, wie aus allen, grösser her„vorgehen!

Meg. Was die Elenden gern wollen, daß glauben sie leicht.

Amphil. Oder vielmehr, was sie allzusehr fürchten, dem vermeinen sie auf keine Weise entgehen zu können.

Meg.

Meg. Aber jetzt, da er in die Tiefe versenkt und begraben ist, da die ganze Welt auf ihm liegt, welchen Weg kann er zu den Lebendigen zurückfinden?

Amph. Eben den, welchen er durch den brennenden Erdstrich, und durch das trockne Meer stürmender Sandwogen fand ꝛc.

Meg. Nur selten verschonet das unbillige Glück die größten Tugenden. Niemand kann sich lange so häufigen Gefahren sicher blos stellen. Wen das Verderben so oft vorbey gegangen ist, den trift es endlich einmal.

Hier bricht **Megara** ab, weil sie den wüthenden **Lycus** mit drohendem Gesicht, und mit Schritten, die seine Gemüthsart verrathen, einhertreten sieht. Er redet die ersten zwanzig Zeilen mit sich selbst, und schildert sich als einen wahren Tyrannen. Er ist stolz darauf, daß er sein Reich nicht durch Erbschaft besitze, daß er keine edeln Vorfahren, kein durch erhabne Titel berühmtes Geschlecht aufweisen könne. Er trozt auf seine eigene Tapferkeit, und findet, daß seine fernere Sicherheit nur auf dem Schwerde beruhe. „Nur dieses, sagt er, kann bey dem „schützen, was man wider Willen der Untertha„nen besitzt — — Unterdessen will er doch auch nicht unterlassen, einen Staatsgriff anzuwenden. Er bildet sich nehmlich ein, daß er sein neu erobertes Reich durch nichts mehr befestigen könne, als wenn er sich mit der **Megara** vermählte. Er

kann

kann sich nicht vorstellen, daß sie seinen Antrag verachten werde: sollte sie es aber thun, so hat er bereits den festen Entschluß gefaßt, das ganze Herkulische Haus auszurotten. Er fragt nichts darnach, was das Volk von so einer That urtheilen werde; er hält es für eines von den vornehmsten Stücken der Regierungskunst, gegen die Nachreden des Pöbels gleichgültig zu seyn. In dieser Gesinnung will er sogleich den Versuch machen, und geht auf die **Megara** los, die sich schon im voraus von seinen Vorhaben nichts gutes verspricht. Seine Anrede ist nicht schlecht; er macht ihr eine kleine Schmeicheley wegen ihrer edeln Abkunft, und bittet sie, ihn ruhig anzuhören. Er stellt ihr hierauf vor, wie übel es um die Welt stehen würde, wenn Sterbliche einander ewig hassen wollten. „Dem Sieger „und dem Besiegten liegt daran, daß der Friede endlich wieder hergestellet werde. Komm „also und theile das Reich mit mir; laß uns in „ein enges Bündniß tretten, und empfange meine Rechte, als das Pfand der Treue. — — **Megara** sieht ihn mit zornigen Blicke an. „Ich, spricht sie, sollte deine Rechte annehmen, „an welcher das Blut meines Vaters, und meiner Brüder klebt? Eher soll man die Sonne „im Ost untergehen, und im West aufgehen sehen; eher sollen Wasser und Feuer ihre alte „Feindschaft in Friede verwandeln ꝛc. Du „hast mir Vater, Reich, Brüder und Götter

„geraubt.

„geraubt. Was blieb mir noch übrig? Eins „blieb mir noch übrig, welches mir lieber als „Vater, Reich, Brüder und Götter ist: das „Recht dich zu hassen. Ach! warum muß auch „das Volk dieses mit mir gemein haben. — — „Doch herrsche nur, Aufgeblasener; verrathe „nur deinen Uebermuth! Gott ist Rächer und „seine Rache folget hinter dem Rücken der Stol„zen.„ Sie stellt ihm hierauf vor, was für ein strenges Schicksal fast alle Thebanische Regenten betroffen habe. Agave und Jno, Oedipus und seine Söhne, Niobe und Cadmus sind ihre schrecklichen Beyspiele. „Sieh, fährt sie „fort, diese warten deiner! Herrsche wie du willst, „wenn ich dich nur endlich in eben das Elend, „das von unserm Reiche so unzertrennlich ist, „verwickelt sehe. — — **Lycus** wird über diese Reden unwillig, und giebt ihr auf eine höhnische Art zu verstehen, daß er König sey, und sie gehorchen müsse. „Lerne, sagt er, von dei„nem Gemahl, wie unterwürfig man Königen „seyn müsse.„ Er zielet hiemit auf die Befehle des Eurystheus, die sich Herkules zu vollziehen bequemte. „Doch, spricht er weiter, ob ich „schon die Gewalt in meinen Händen habe, so „will ich mich doch so weit herablassen, meine „Sache gegen dich zu rechtfertigen. Er bemüht sich hierauf, den Tod ihres Vaters und ihrer Brüder von sich abzuwelzen. „Sie sind im „Streite umgekommen. Die Waffen wissen

„von

„von keiner Mäßigung; und die Wuth des ge„zückten Schwerdes kennet kein Schonen. Es „ist wahr, dein Vater stritt für sein Reich, und „mich trieben sträfliche Begierden. Doch jetzt „kömmt es nicht auf die Ursache, sondern auf „den Ausgang des Krieges an. Laß uns daher „an das geschehene nicht länger denken. Wenn „der Sieger die Waffen ablegt, so geziemet es „sich, daß auch der Besiegete den Haß ablege. „Ich verlange nicht, daß du mich mit geboge„nem Knie verehren sollst. Es gefällt mir viel„mehr, daß du deinen Unfall mit starken Mu„the zu tragen weißt. Und da du die Gemah„lin eines Königs zu seyn verdienest, so sey es „denn an meine Seite. **Megara** geräth über diesen Antrag ausser sich. „Ich deine Gemah„lin? Nun empfinde ich es erst, daß ich eine Gefan„gene bin — — Nein, Alcides, keine Gewalt „soll meine Treue überwinden; als die Deinige „will ich sterben.

Lycus. Wie? ein Gemahl, der in der Tiefe der Hölle vergraben ist, macht dich so kühn?

Megara. Er stieg in die Hölle herab, um den Himmel zu ersteigen.

Lycus. Die ganze unendliche Last der Erde liegt nun auf ihn.

Megara. Kann eine Last für den zu schwer seyn, der den Himmel getragen hat?

Lycus. Aber du wirst gezwungen werden.

Megara. Wer gezwungen werden kann, weis nicht zu sterben.

Lycus. Kann ich dir ein königlicher Geschenk anbieten, als meine Hand?

Megara. Ja; deinen oder meinen Tod.

Lycus. Nun wohl; du sollst sterben.

Megara. So werde ich denn meinem Gemahl entgegen gehen.

Lycus. So ziehst du meinem Throne einen Knecht vor?

Megara. Wie viel Könige hat dieser Knecht dem Tode geliefert!

Lycus. Warum dient er denn aber einem Könige?

Megara. Was wäre Tapferkeit ohne harte Dienste?

Lycus. Wilden Thieren und Ungeheuern vorgeworfen werden, nennst du Tapferkeit?

Megara. Das eben muß die Tapferkeit überwinden, wofür sich alle entsetzen.

Diese kurzen Gegenreden, welche gewiß nicht ohne ihre Schönheiten sind, werden noch einige Zeilen fortgesetzt, bis **Lycus** zuletzt auch die Abkunft des **Herkules** antastet, und den alten **Amphitryo** also nöthiget, das Wort zu ergreifen. „Mir spricht er, kömmt es zu, ihm sei„nen wahren Vater nicht streitig machen zu las„sen.„ Er führt hierauf seine erstaunlichen

Thaten an, durch die er den Frieden in der ganzen Welt hergestellet, und die Götter selbst vertheidiget habe. „Zeigen diese nicht deutlich genug, daß Jupiter sein Vater sey, oder muß „man vielmehr dem Hasse der **Juno** glauben? „Was lästerst du den Jupiter, erwiedert **Lycus**? Das sterbliche Geschlecht ist keiner Verbindung mit dem Himmel fähig. — — Er sucht hierauf alles hervor, was die göttliche Herkunft des **Herkules** verdächtig machen könne. Er nennt ihn einen Knecht, einen Elenden, der ein unstätes und flüchtiges Leben führe, und alle Augenblicke der Wuth der wilden Thiere Preis gegeben werde. Doch **Amphitryo** setzt diesen Beschuldigungen das Exempel des Apollo entgegen, der ein Hirte gewesen sey, der auf einer herumirrenden Insel sogar gebohren worden, und mit dem ersten Drachen gekämpft habe. Er fügt hierzu noch das Beyspiel des **Bacchus**, und zeigt auch an diesem, wie theuer das Vorrecht, als ein Gott gebohren werden, zu stehen komme.

Lycus. Wer elend ist, ist ein Mensch.

Amph. Wer tapfer ist, ist nicht elend.

Lycus will ihm auch diesen Ruhm zu Schanden machen, und erwähnt mit einer sehr spöttischen Art seines Abentheuers mit der **Omphale**, bey welcher **Herkules** die Rolle eines Helden in die Rolle eines Weichlings verwandelte. Doch auch hier beruft sich **Amphitryo** auf

den Bacchus, welcher sich nicht geschämt habe, das Haar zierlich fliegen zu lassen, den leichten Thyrsus mit spielender Hand zu schwenken, und im sanften Gange den güldnen Schweif des herabfallenden Kleides hinter sich her zu ziehen. Nach vielen und schweren Thaten fügt er hinzu, ist es der Tapferkeit gantz wohl erlaubt, sich zu erhohlen. — —

Lycus. Dieses beweiset das Haus des **Thespius**, und die nach Art des Viehes durch ihm befruchtete Heerde von Mädchen. Dieses hatte ihm keine **Juno**, kein **Eurystheus** befohlen; es waren seine eigne Thaten.

Auf diese höhnische Anmerkung erwiedert **Amphitryo**, daß **Herkules** auch noch andre Thaten ungeheissen verrichtet habe. Er gedenkt des **Eryx**, des **Antäus**, des **Busiris**, des **Geryon.** „Und auch du, **Lycus**, wirst noch unter die Zahl dieser Ermordeten kommen, die „doch durch keine Schändung sein Ehebette zu „beflecken gesucht.

Lycus. Was dem Jupiter erlaubt ist, ist auch dem Könige vergönnt. Jupiter bekam von dir eine Gemahlin; von dir soll auch der König eine bekommen ꝛc. — — Hier treibt **Lycus** seine Ruchlosigkeit auf das höchste. Er wirft dem guten Alten seine gefällige Nachsicht gegen den Jupiter vor, und will, daß sich **Megara** nur ein Exempel an der **Alcmene** nehmen solle. Er droht sogar Gewalt zu brauchen,

chen, und sagt, was ich keinem tragischen Dichter jetziger Zeit zu sagen rathen wollte: vel ex coacta nobilem partum feram. Hierüber geräth **Megara** in eine Art von Wuth, und erklärt sich, daß sie in diesem Falle die Zahl der **Danaiden** voll machen wolle. Sie zielet hier auf die **Hypermnestra**, welches die einzige von den funfzig Schwestern war, die in der blutigen Hochzeitnacht ihres Mannes schonte. Auf diese Erklärung ändert **Lycus** die Sprache. „Weil du denn also unsre Verbindung so hart„näckig ausschlägst, so erfahre es, was ein Kö„nig vermag. Umfasse nur den Altar; kein „Gott soll dich mir entreissen; und wenn auch „Alcides selbst triumphirend aus der Tiefe zu„rückkehrte. — — Er befiehlt hierauf, daß man den Altar und den Tempel mit Holz umlegen solle. Er will das ganze Geschlecht des Herkules in seinem Schutzorte, aus welchem er es nicht mit Gewalt reissen durfte, verbrennen. **Amphitryo** bittet von ihm weiter nichts als die Gnade, daß er zuerst sterben dürfe. „Sterben? „spricht **Lycus**. Wer alle zum Sterben ver„dammt, ist kein Tyrann. Die Strafen müs„sen verschieden seyn. Es sterbe der Glückliche; „der Elende lebe. Mit diesen Worten geht **Lycus** ab, um dem **Neptunus** noch vorher ein Opfer zu bringen. **Amphitryo** weis weiter nichts zu thun, als die Götter wider diesen Wütrich anzurufen. „Doch was flehe ich umsonst die Göt-

„ter an. Höre mich, Sohn, wo du auch bist! — „Welch plötzliches Erschüttern? Der Tempel „wankt; der Boden brillet! Welcher Donner „schallt aus der Tiefe hervor — — Wir sind „erhört! — — Ich höre, ich höre sie, des „**Herkules** nahende Tritte.

Hier läßt der Dichter den Chorus einfallen. Der Gesang desselben ist eine Apostrophe an das Glück, welches seine Wohlthaten so ungleich austheile und den **Eurystheus** in leichter Ruhe herrschen lasse, während der Zeit, da **Herkules** mit Ungeheuern kämpfen müsse. Hierauf wird die Anrede an diesen Held selbst gerichtet. Er wird ermuntert, siegend aus der Hölle hervor zu gehen, und nichts geringers zu thun, als die Banden des Schicksals zu zerreissen. Das Exempel des Orpheus, welcher durch die Gewalt seiner Saiten, Eurydicen von den unerbittlichen Richter, obschon unter einer allzustrengen Bedingung, erhalten, wird ziemlich weitläuftig berührt, und endlich wird geschlossen, daß ein Sieg, der über das Reich der Schatten durch Gesänge erhalten worden, auch wohl durch Gewalt zu erhalten sey.

Dritter Aufzug.

Die erwünschte Erscheinung des **Herkules** erfolgt nunmehr. Er eröfnet den dritten Aufzug, welcher von dem zweyten durch nichts als durch den vorigen Chor unterschieden wird.

Megara und Amphitryo sind nicht von der Bühne gekommen.

Herkules redet die Sonne an, und bittet sie um Verzeihung, daß er den Cerberus ans Licht gebracht habe. Er wendet sich hierauf an den Jupiter, an den Neptun und an alle andere Götter, die von oben auf das Irrdische herabsehen. Dem Jupiter giebt er den Rath, wenn er dieses Ungeheuer nicht sehen wolle, sich unterdessen den Blitz vor die Augen zu halten: visus fulmine opposito tege; den Neptun, auf den Grund des Meeres herabzufahren, und den übrigen, das Gesicht wegzuwenden. „Der Anblick „dieses Scheusals, fährt er fort, ist nur für „zwey; für den, der es hervorgezogen, und für „die, die es hervorzuziehen befohlen.„ Dieser, der Juno nehmlich, spricht er hierauf förmlich Hohn. Er rühmt sich das Chaos der ewigen Nacht, und was noch ärger als Nacht sey, und der Finsterniß schreckliche Götter, und das Schicksal überwunden zu haben. Er fordert sie, wo möglich, zu noch härtern Befehlen auf, und wundert sich, daß sie seine Hände so lange müßig lasse. — — Doch in dem Augenblicke wird er die Anstalten gewahr, die Lycus in dem vorigen Aufzuge machen lassen. Er sieht den Tempel mit bewafneter Mannschaft umsetzt, und da er noch darüber erstaunt, wird er von dem Amphitryo angeredet.

Dieser zweifelt noch vor Freuden, ob es auch der wahre Herkules, oder nur der Schatteu desselben sey. Doch endlich erkennt er ihn. **Herkules** fragt sogleich, was diese traurige Tracht seines Vaters und seiner Gemahlin, und der schmutzige Aufzug seiner Kinder bedeute. „Welch „Unglück drückt das Haus? **Amphitryo** antwortet auf diese Frage in wenig Worten, daß **Creon** ermordet sey, daß **Lycus** herrsche, und daß dieser Tyrann Kinder, Vater und Gemahlin hinrichten wolle.

Herkules. Undanckbare Erde! So ist niemand dem Herkulischen Hause zu Hülfe gekommen? So konnte die von mir vertheidigte Welt solch Unrecht mit ansehen? Doch was verliere ich die Zeit mit Klagen? Es sterbe der Feind!

Hier fällt ihm **Theseus**, den er aus der Hölle mit zurück gebracht, und der mit ihm zugleich auf der Bühne erschienen, ins Wort. „Diesen Fleck sollte deine Tapferkeit tragen? **Lycus** „sollte ein würdiger Feind **Alcidens** seyn? „Nein; ich muß sein verhaßtes Blut ver„giessen.

Doch **Herkules** hält den **Theseus** zurück, entreißt sich den Umarmungen seines Vaters und seiner Gemahlin, und eilet zur Rache. „Es bringe **Lycus** dem Pluto die Nachricht, „daß ich angekommen sey — — So sagt er und geht ab. **Theseus** wendet sich hierauf gegen den **Amphitryo**, und ermuntert ihn, sein

Gesicht aufzuheutern, und die herabfallenden Thränen zurück zu halten. „Wenn ich, sagt er, „den Herkules kenne, so wird er gewiß an dem „Lycus des ermordeten Creons wegen Rache „üben. Er wird? Nein er übt sie schon. Doch „auch dieses ist für ihn zu langsam: er hat sie bereits „geübt. — — Hierauf wünscht der alte Amphitryo, daß es Gott also gefallen möge, und wendet auf einmal die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf eine andere Seite. Er verlangt nehmlich von dem Gefehrten seines unüberwindlichen Sohnes nähere Umstände von dem unterirrdischen Reiche und dem gebändigten Cerberus zu wissen. Theseus weigert sich Anfangs; endlich aber, nachdem er die vornehmsten Gottheiten um Erlaubniß gebethen, fängt er eine lange und prächtige Beschreibung an, welche an einem jeden andern Orte Bewunderung verdienen würde. Das letzte Stück derselben besonders, welches den Kampf des Herkules mit dem höllischen Ungeheuer schildert, ist von einer ausserordentlichen Stärke. Die gantze deutsche Sprache, — — wenigstens so wie ich derselben mächtig bin, — — ist zu schwach und zu arm, die meisterhaften Züge des Römers mit eben der kühnen und glücklichen Kürze auszudrücken. Das starrende Wasser des Styx, der darüber hangende fürchterliche Fels, der alte scheusliche Fuhrmann schrecken in den traurigsten Farben — — Charon war eben an dem

dem dißeitigen Ufer mit dem leeren Nachen angelangt; als sich **Herkules** durch die Schaar wartender Schatten drengte, und zuerst hinüber gesezt zu werden begehrte. „Wohin Verwegener? schrie der gräßliche Charon. Hemme die „eilenden Schritte! Doch nichts konnte den Alcides aufhalten; er bändigte den alten Schiffer mit dem ihm entrissenen Ruder, und stieg ein. Der Nachen, der Völkern nicht zu enge, sank unter der Last des einzigen tiefer herab, und schöpfte überladen mit schwankendem Rande letheische Fluth — — Endlich näherten sie sich den Wohnungen des geizigen Pluto, die der Stygische Hund bewacht. Die Gestalt dieses dreyköpfigten Wächters ist die gräßlichste, und der Gestalt gleicht seine Wuth. Fähig auch den leisen Schritt wandelnder Schatten zu hören, horcht er mit gespizten Ohren auf das Geräusche nahender Füsse. Er blieb ungewiß in seiner Höle sizen, als der Sohn des Donnergottes vor ihm stand; und beyde furchten sich. Doch jezt erhebt er ein brüllendes Bellen, die Schlangen umzischen das dreyfache Haupt, die stillen Wohnungen ertönen und auch die seeligen Schatten entsezen sich. **Herkules** löset unerschrocken den cleonäischen Raub von der linken Schulter, und schüzt sich hinter dem noch schreckenden Rachen des Löwen. Er schwingt mit siegender Hand die Keule, und Schlag auf Schlag trift das endlich ermüdende Ungeheuer. Es läßt

ein Haupt nach dem andern sincken, und räumet seinem Ueberwindern den Eingang. Die unterirrdischen Gottheiten entsetzen sich, und lassen den Cerberus abfolgen, und auch mich, spricht Theseus, schenkte Pluto dem bittenden Alciden. Dieser sträuchelt des Ungeheuers gebändigte Nacken und fesselt sie mit diamantenen Ketten. Es vergaß, daß es der Wächter der Höllen sey, ließ furchtsam die Ohren sinken, und folgte dem Bändiger demüthig nach. Doch als es an den Ausgang des Tänarus kam, und der Glatz des ihm unbekannten Lichts die Augen traf, sträubte es sich, faßte neue Kräfte, schüttelte wüthend die tönenden Ketten, und fast hätte es den Sieger zurück geschleppt. Doch hier nahm Herkules die Fäuste des Theseus zu Hülfe, und so rissen beyde den vergebens rasenden Cerberus auf die Welt heraus. Noch einen Zug setzt der Dichter zu diesem Bilde, der gewiß wenige seines gleichen hat. Er sagt nehmlich, der Höllenhund habe die Köpfe in den Schatten des Herkules verborgen, um das Tageslicht so wenig als möglich in die verschloßenen Augen zu lassen:

— — — Sub Herculea caput
Abscondit umbra.

Die nahende Schaar des über die Zurückkunft des Herkules frohlockenden Volckes macht der Beschreibung ein Ende. Mit viel mattern Beschreibungen und ziemlich kalten Sittensprüchen ist der Chorus angefüllt. Sie betreffen

das unterirrdische Reich und die traurige Nothwendigkeit, daß alle und jede einmal dahin absteigen müssen. „Niemand, heißt es, kömmt „dahin zu spät, von wannen er, wenn er einmal „dahin gekommen ist, nicht wieder zurück kann. — „Schone doch, o Tod, der Menschen, die dir „ohne dem zueilen. — — Die erste Stunde, „die uns das Leben schenkte, hat es auch wieder „genommen ꝛc. Und andere dergleichen Blümchen mehr.

Vierter Aufzug.

Es ist geschehen. **Herkules** hat den **Lycus** mit allen seinen Anhängern ermordet, und macht sich nunmehr gefaßt, den Göttern ein Opfer zu bringen. Er ruft sie insgesamt dazu an, und nur die Kinder der Juno schließt er davon aus. Er will ganze Heerden schlachten, und ganze Erndten von Weyhrauch anzünden. Amphitryo der noch das Blut an den Händen seines Sohnes kleben sieht, erinnert ihn, sie vorher zu reinigen; doch Herkules antwortet: „ich wünschte, „selbst das Blut des verhaßten Hauptes den „Göttern opfern zu können. Kein angenehmeres „Naß würde je den Altar benetzt haben; „denn dem Jupiter kann kein fetteres Opfer geschlachtet „werden, als ein ungerechter König.— Hierauf will er selbst das Opfergebeth anfangen, ein Gebeth, das, wie er sagt, des Jupiters und seiner würdig sey. Er fängt auch wircklich an, und bittet nichts geringeres, als daß der Himmel

und die Erde auf ihrer Stelle bleiben, und die ewigen Gestirne ihren Lauf ungestört fortsetzen mögen; daß ein anhaltender Friede die Völcker nähre, daß kein Sturm das Meer beunruhige, daß kein erzürnter Bliß aus der Hand des Jupiters schiesse, daß kein ausgetretener Fluß die Felder überschwemme, und daß nirgends ein wilder Tyrann regiere 2c. Schon dieses Gebet ist unsinnig genug, um der Anfang zu einer förmlichen Raserey zu seyn. Diese äussert sich nunmehr auch auf einmal. „Doch wie? Welche „Finsternisse umhüllen den Mittag? Warum „schießt Phöbus so trübe Blicke, ohne von einer „Wolke verdunkelt zu seyn? Wer treibet den „Tag zu seiner Demmerung zurück? Welche „unbekannte Nacht breitet ihr schwarzes Gefieder „aus? Woher diese zu frühen Sterne, die den „Pol erfüllen? Seht, dort durchglänzet das erste „der von mir gebändigten Ungeheuer, der Löwe, „ein weites Gefielde! Er glüet vor Zorn, und „drohet tödliche Bisse. Er speiet aus dem „offenen Rachen Feuer, und schüttelt die röthliche Mähne. Jezt wird er ein Gestirn herab „reissen; jezt wird er des harten Herbstes und „des frostigen Winters breite Zeiche überspringen, „den Stier im Felde des Frühlings anfallen, „und seinen Nacken zermalmen. — — **Amphitryo** erstaunet über diesen plözlichen Wahnwiß, doch **Herkules** fährt fort. Er kömmt auf seine Thaten, und will sich mit Gewalt den Eingang

gang in den Himmel eröfnen. Er drohet, wenn Jupiter geschehen lasse, daß ihm Juno noch länger zuwider sey, den Saturn zn befreyen, die Riesen zu neuen Kriegen aufzufrischen und sie selbst anzuführen. Diese Kriege glaubt er bereits mit allen ihren schrecklichen Verwüstungen zu sehen, bis er endlich seine eigne Kinder, die mit der Megara bey den Opfer gegenwärtig seyn sollten, gewahr wird, und sie für die Kinder des Lycus ansieht. Dieser Wahn bringt seine Wuth aufs höchste. Er spannt seinen Bogen und durchschießt das eine, und das andere, welches seine Knie mit den kleinen Händen umfaßt, und mit erbärmlicher Stimme bittet, ergreift er mit gewaltiger Faust, schwenkt es in der Luft herum, und zerschmettert es gegen den Boden. Indem er das dritte verfolgt, welches seine Zuflucht zu seiner Mutter nimt, sieht er diese für die Juno an. Erst richtet er das Kind hin, und alsdann seine Gemahlin. — — Alles dieses, wird man sagen, müsse einen sehr gräßlichen und blutigen Anblick machen. Allein der Dichter hat, durch Hülfe der römischen Bühne, deren Bauart von den unsrigen ganz unterschieden war, ein vortrefliches Spiel hier angebracht. Indem nehmlich Herkules seine Kinder und seine Gemahlin verfolgt, und von Zeit zu Zeit den Zuschauern aus dem Gesichte kömmt, so gehen alle die Ermordungen hinter der Scene vor, wo sie nur von den übrigen Personen auf der Bühne können ge-

sehen werden. Von dem **Amphitryo** vornehmlich, welcher alles was er sieht in eben dem Augenblicke sagt, und die Zuschauer also eben so lebhaft davon unterrichtet, als ob sie es selbst gesehen hätten. Zum Exempel, wenn **Herkules** dem dritten Kinde nachgeht, so schreyt Megara: „Wohin, Unsinniger? Du vergießest dein eigen „Blut. Mit diesen Worten eilt sie beyden nach, daß sie also bereits hinter der Scene ist, wenn Amphitryo folgende Erzehlung macht: „das zit„ternde Kind stirb vor dem feurigen Blicke „des Vaters, noch ehe es verwundet worden. „Die Furcht hat ihm das Leben genommen. „Und nun, nun schwenkt er die tödlichen Keule „auf seine Gemahlin. Sie ist zermalmt, und „nirgends sieht man den Kopf des zerstümmel„ten Körpers. — — **Amphitryo** geräth hierüber ausser sich, er verwünscht sein Alter, das ihn zu diesem Unglücke gespart; er will nicht länger leben, sondern eilt den Pfeilen und der Keule des unsinnigen Mörders entgegen. Doch **Theseus** hält ihn zurück, und beschwört ihn, dem **Herkules** das letzte und größte Verbrechen zu ersparen. Dieser kömmt unterdessen allmälig wieder zu sich, und **Amphitryo** erstaunt ihn in einen tiefen Schlaf fallen zu sehen. Er zweifelt zwar Anfangs, ob es nicht ein tödtlicher Schlaf sey, und ob ihn nicht eben die Wuth, welche die Seinigen umgebracht, hingeraft habe; doch das starke Athemhohlen über-

zeugt

zeugt ihn von dem Gegentheile. Er findet es also für gut, ihn ruhen zu lassen; nur läßt er vorher von den Dienern die Pfeile wegnehmen, damit er sie nicht in einer neuen Raserey brauchen könne.

Der nunmehr einhertretende Chor, wie man leicht errathen kann, beklaget die dem Herkules zugestossene Unsinnigkeit. Er flehet die Götter an, ihn davon zu befreyen, und wendet sich besonders an den Schlaf, den er zur Unzeit allzu poetisch apostrophirt. „Besänftige die rasen„den Aufwallungen seines Gemüths; und gieb „dem Helden Frömmigkeit und Tugend wieder. „Wo nicht, so laß ihn fortrasen, und in steter „Unsinnigkeit dahin leben. In ihr allein beru„het jetzt seine Unschuld. Reinen Händen kom„men diejenigen am nächsten, die ihr Verbre„chen nicht kennen. — — Er beschreibt nunmehr, wie verzweifelnd sich Herkules anstellen werde, wenn er wieder zu sich selbst kommen, und sein Unglück erfahren sollte. Und zuletzt beweinet er noch den zufrühzeitigen Tod der Kinder.

Fünfter Aufzug.

Herkules erwacht, und Amphitryo und Theseus stehen schweigend von ferne. „Wo „bin ich? In welchem Lande? Unter welchem „Himmelsstriche? &c. Welche Luft schöpfe ich? „Ich bin doch wenigstens aus der Hölle wieder

„zurück?

„zurück? Aber, welche blutige Leichname sehe ich „hier gestreckt? Welche höllischen Schattenbil„der schweben mir noch vor den Augen? Ich „schäme mich, es zu sagen: ich zittere. Ich „weis nicht, welcher schreckliche Unfall mir ahn„det. Wo ist mein Vater? Wo meine Ge„mahlin, die auf die kleine Heerde ihrer muthi„gen Kinder so stolz ist? Warum vermisse ich „an meiner Linken die Beute des überwundenen „Löwens? — — Wo sind meine Pfeile? Wo „der Bogen? Ich lebe, und man hat mir mei„ne Waffen abnehmen können? Wer hat diesen „Raub davon getragen? Wer hat auch den „schlafenden Herkules nicht gescheuet? Ich muß „ihn doch sehen, meinen Sieger; ich muß ihn „doch sehen. Stelle dich, Sieger, den zu zeu„gen, der Vater den Himmel nochmals verlassen, „und dem zu gefallen die Nacht länger, als mir, „stille gestanden — — Was sehe ich? Meine „Kinder? ermordet? Meine Gemahlin todt? „Welcher zweyte **Lycus** hat sich des Reichs be„mächtiget? Herkules ist wieder gekommen, „und doch erkühnt man sich zu Theben solcher „Verbrechen? Herbey Boeotier, Phryger 2c. „Zeiget mir den Urheber dieser gräßlichen Mor„de! — — So breche denn mein Zorn auf „meine Feinde los! Alle sind meine Feinde, die „mir meinen Feind nicht zeigen. — — Du „verbirgest dich, Alcidens Sieger? Erscheine 2c. „Laß uns ohne Anstand kämpfen. Hier stehe

„ich

„ich frey und bloß; auf! greife mich mit meinen „eigenen Waffen an. — — Doch warum ent„ziehet sich Theseus, warum entzieht sich der Va„ter meinen Blicken? Warum verbergen sie ihr „Antlitz? Hemmet dies Winseln! Saget, wer „hat meine Söhne ermordet? Vater, warum „schweigst du? Rede, Theseus; aber rede so, wie „ichs vom Theseus gewohnt bin. Schweigt „ihr noch? Noch wendet ihr voll Scham euer „Gesichte weg? Noch fallen verstohlne Thränen „herab? — — Wessen hat man sich bey sol„chem Unglücke zu schämen? Ist es **Eu„rystheus**; ist es das feindliche Heer des er„mordeten **Lycus**, von dem diese Niederlage „kömmt? Ich bitte dich, Vater, bey allen mei„nen ruhmvollen Thaten bitte ich dich, sage, wer „ist der Mörder meines Geschlechts? Als wessen „Beute habe ich untergelegen?

Amph. Laß uns dies Unglück mit Stillschweigen übergehen.

Herkules. Und ich sollte ungerochen seyn?

Amph. Schon oft ist die Rache schädlich gewesen.

Herkules. Wer war je träge genug dergleichen Unglück zu erdulden?

Amph. Der, welcher noch grösser Unglück zu fürchten hatte.

Herkules. Kann wohl ein grösseres Unglück zu fürchten seyn, als dieses?

Amph. Was du davon weißt, ach! was für ein kleiner Theil ist es.

Herkules. Erbarme dich, Vater. Flehend strecke ich meine Hände gegen dich aus.„ — — Indem Herkules dieses thut, wird er gewahr, daß seine eigenen Hände voller Blut sind. Er wird gewahr, daß es seine eigenen Pfeile sind, an welchen das Blut der Kinder klebt. In der Gewißheit, daß niemand, als er selbst, seinen Bogen habe spannen können, ist er genöthiget sich selbst für den Mörder zu erkennen. „Wie? Vater, „Freund, so bin ich es selbst der dieses Verbre„chen begangen hat? Ach! sie schweigen; ich „bin es.„ Amphitryo will ihn trösten, und schiebt alle Schuld auf die Juno. Doch umsonst; er geräth in eine so wüthende Verzweiflung, daß es scheint, die Raserey habe ihn nicht sowohl verlassen, als nur ihre Richtung verändert und sich gegen ihn selbst gewendet. Er bittet seinen wahren Vater, den Jupiter, daß er ihn vergessen, und zornig von dem gestirnten Pole auf ihn donnern möge. Er will an des Prometheus Statt an den leeren Caucasus gefesselt, oder zwischen den Symplegaden zerschmettert seyn. Er will Wälder zusammen häufen, und sich, befleckt von stärflichen Blute, in den brennenden Holzstoß stürzen. Er will den Herkules der Hölle wieder zurück geben. Diese soll ihn, wo möglich, an einem Orte, welcher noch jenseits dem Erebus liege, verberge; an einem Orte, der

ihm und dem Cerberus unbekannt sey. — — Er beklagt, daß sein Gesicht zu verhärtet sey, und keine Thränen kenne, welche um den Tod seiner Kinder nicht reichlich genug fließen könnten. Er will sein Schwerd, seine Pfeile, seinen Bogen zerbrechen; er will seine Keile, er will seine Hände, die sie geführt haben, verbrennen. — — Hier wagt es Theseus, ihm zuzureden.

Thes. Wer hat dem Irrthume jemals den Namen des Verbrechens gegeben?

Herk. Oft ist ein zu grosser Irrthum anstatt des Verbrechens gewesen.

Thes. Hier ist Herkules nöthig. Ertrage diese Last von Uebeln!

Herkules. Noch habe ich in der Raserey nicht alle Scham verloren, daß ich meinen abscheuligen Anblick nicht vor allen Völkern verbergen sollte, die ihn ohnedem fliehen müßten. Meine Waffen, Theseus, meine Waffen, die man mir so schimpflich genommen hat, verlange ich wieder. Rase ich nicht mehr; so gieb mir sie zurück. Rase ich aber noch, so entferne dich, Vater. Ich will schon einen Weg zum Tode finden.

Amphitryo fängt nunmehr an, den Herkules auf das zärtlichste zu bitten. Er beschwört ihn bey allen den Verbindungen, die zwischen ihnen beyden obwalteten; es sey nun, daß er ihn als seinen Vater, oder als seinen Pfleger betrachte. Er stellt ihm vor, daß er die einzige

Stütze seines Hauses sey; daß er ihn noch nie genossen habe, sondern immer in der äussersten Furcht seinetwegen habe leben müssen.

Herkules. Und warum sollte ich noch länger leben? Habe ich nicht alles verlohren? Sinnen, Waffen, Ruhm, Gemahlin, Kinder, meine Raserey selbst, habe ich verloren. Es ist kein Rath für meine befleckte Seele. Mit dem Tode muß ich mein Verbrechen büssen.

Theseus. Du wirst deinen Vater ums Leben bringen.

Herk. Damit ich es nicht etwa thue, eben deswegen will ich sterben.

Thes. In Gegenwart des Vaters?

Herk. Solchen Gräul anzusehen, habe ich ihn schon gelehrt.

Amph. Siehe doch vielmehr auf deine andern rühmlichen Thaten zurück, und verzeihe dir selbst diese einzige Schuld.

Herk. Der sollte sich etwas verzeihen, der niemanden verziehen hat? Was ich löbliches gethan habe, that ich auf Befehl. Dieses einzige that ich von mir selbst — —

Kurz, er dringt mit aller Gewalt darauf, daß man ihm seine Waffen wieder zurück geben solle. Umsonst verbindet **Theseus** seine Bitten mit den Bitten des Vaters, und erinnert ihn, daß es dem **Herkules** unanständig sey, irgend einem Unglücke unterzuliegen. Er aber antwortet: „Ich habe meine Verbrechen nicht freywillig, „sondern

„sondern gezwungen gethan. Jenes würde man „glauben, wenn ich leben bliebe; dieses kann nur „meinen Tod bekräftigen. — — Der Dichter hat dieses in wenig Worten auszudrücken gewußt: Si vivo, feci scelera; si morior, tuli. — **Herkules** fährt also fort, sich als ein Ungeheuer anzusehen, von welchem er die Welt reinigen müsse. Er drohet, wenn ihm die Waffen nicht wieder gegeben würden, die Wälder des Pindus und die dem Bacchus geheiligten Hayne auszurotten, und sich mit ihnen zu verbrennen; oder auch die Häuser mit ihren Einwohnern, die Tempeln mit ihren Göttern auf sich zu reissen, und sich unter dem Schutte der ganzen Stadt zu begraben. Sollte aber auch diese Last ihm zu leicht seyn, sollten sieben Thore noch nicht schwer genug auf ihm liegen: so soll die halbe Welt auf sein Haupt stürzen, und ihn in dem Mittelpuncte der Erde erdrücken. — — Diese Hartnäckigkeit des **Herkules** bringt endlich den alten **Amphitryo** gleichfalls zur Verzweiflung, und die Stellungen werden numehr ungemein rührend. Es ist nur zu bedauren, daß der Text hier eine sehr merkliche Verwirrung der Personen gelitten hat. Bald wird der einen etwas in den Mund gelegt, was wahrscheinlicher Weise die andre sagen soll; bald hat man aus zwey Reden eine, und bald aus einer zwey Reden gemacht. Was man noch zuverläßiges daraus erkennen kann, ist dieses, daß **Amphitryo** selbst sich einen von den Pfei-

len an die Brust setzt, und sich zu durchstechen drohet, wenn Herkules seinen Schluß nicht ändern wolle. „Entweder, spricht er, du lebst, oder „du wirst auch an mir zum Mörder. Schon „schwebt meine durch Unglück und Alter ge„schwächte Seele auf den äussersten Lippen. „Wer überlegt es so lange, ob er seinem Vater „das Leben schenken wolle? Jezt drüke ich, des „Verzögerns satt, das tödliche Eisen durch die „Brust. Hier, hier wird des vernünftigen Her„kules Verbrechen liegen.„ Und hiermit gelingt es dem Amphitryo den Herkules so zu erweichen, daß er sich zu leben, und diesen Sieg über sich selbst zu seinen übrigen Siegen hinzu zu thun, entschließt. Er ist nun weiter auf nichts bedacht, als Theben zu verlassen. „Doch wohin „soll ich fliehen? Wo werde ich mich verber„gen? Welcher Tanais, welcher Nil, welche „gewaltige Tigris, welcher wilde Rhein wird „meine Rechte abwaschen können? Und wenn „auch der ganze Ocean über meine Hände dahin „strömte, so würden doch noch die gräßlichen „Morde daran kleben. — — Er ersucht hierauf den Theseus ihn in dieser Noth nicht zu verlassen, einen Ort, wo er verborgen seyn könnte, für ihn auszusuchen, oder, wo möglich, ihn in das unterirrdische Reich wieder zurück zu bringen. „Da, da will ich mich verborgen halten. „Doch auch da bin ich bekannt. — — Theseus schlägt ihm sein eigen Land, Athen, zum

Zufluchts-

Zufluchtsorte vor, und zwar deswegen, weil es das Land sey, wo Mars selbst wegen Ermordung seines Sohnes, losgesprochen worden. „Dieses Land, welches die Unschuld der Götter „richtet; dieses Land, Alides, rufet dich.

Und so schließt der **rasende Herkules.** Ohne Zweifel erwartet man nun eine kurze

Beurtheilung desselben.

Ueberhaupt werde ich mich hoffentlich auf die Empfindung der Leser zum Vortheile meines Dichters berufen können. Starke Schilderungen von Leidenschaften können unsre Leidenschaften unmöglich ganz ruhig lassen. Und diese wollen wir vornehmlich in den Trauerspielen erregt wissen. Hat man den Zorn der **Juno**, die Drohungen des **Lycus**, den edlen Stolz der **Megara**, den kühnen Uebermuth des **Herkules**, das Unglück einer blinden Raserey, die Verzweiflung eines Reuenden, die Bitten eines Vaters gefühlt, so kann der Dichter gewiß seyn, daß man ihm seine Fehler willig vergeben wird. Und was sind es denn endlich auch für Fehler? Er ist mit den poetischen Farben allzuverschwenderisch gewesen; er ist oft in seiner Zeichnung zu kühn; er treibt die Grösse hier und da bis zur Schwulst; und die Natur scheinet bey ihm allzuviel von der Kunst zu haben. Lauter Fehler, in die ein schlechtes Genie niemals fallen wird! Und wie klein werden sie, wenn man sie nach

dem Stoffe des Trauerspiels beurtheilet, welcher, wie man gesehen hat, gänzlich aus der Fabel entlehnt ist. Die Thaten des **Herkules** sind für uns unsinnige Erdichtungen, und bey den Heiden waren sie Glaubensartikel. Sie überfiel ein heiliger Schauer, wenn sie hörten, daß er Gebirge zerrissen, daß er die Hölle gestürmt, daß er den Himmel getragen: und wir wollen uns kaum des Lachens dabey enthalten können. Allein, ist es billig einen Dichter anders, als nach den Umständen seiner Zeit zu beurtheilen? Ist es billig, daß wir das, was seine Zeitverwandten in den Munde des Herkules für schreckliche Drohungen hielten, für unsinnige Großsprechereyen halten, und sie als solche, mit samt dem Dichter, auspfeifen wollen? Ich will auf diesen Umstand nicht weiter dringen, weil man schon zu oft darauf gedrungen hat. Daß unser Verfasser sonst die Regeln der Bühne gekannt, und sich ihnen mit vieler Klugheit zu unterwerfen gewußt habe, ist nicht zu leugnen. Er hat die Einheit der Zeit genau beobachtet. Die Handlung fängt kurz vor Tage an, und endet sich noch vor einbrechendem Abend. Daß dem also sey, beweiset die Stelle der **Juno** im ersten Aufzuge. Z. 124.

clarescit dies
Ortuque Titan lucidus croceo ſubit.

und die Stelle im vierdten Aufzuge: Z. 930.

Sed

Sed quid hoc? medium diem
Cinxere tenebræ.

Wenn es also da noch Mittag ist, so bleibt für den Schlaf des Herkules Zeit genug übrig, daß er noch vor Abend aufwachen kann. Auch die Einheit des Orts wird man nicht unterbrochen finden. Die Scene ist bey dem Altare, welcher dem Jupiter vor dem Pallaste des Herkules aufgebauet war. Zu diesem nehmen **Amphitryo** und **Megara** nebst ihren Kindern mit Anbruch des Tages ihre Zuflucht. An diesem wollte sie **Lycus** verbrennen lassen, weil er sie nicht mit Gewalt davon wegreissen durfte. Bey diesem findet sie Herkules, als er plötzlich erscheinet. Auf diesem will er den Göttern ein Dankopfer anzünden ꝛc. Endlich ist auch die Einheit der Handlung ohne Tadel. Die Ermordung des **Lycus** ist eine blosse Episode, welche mit vieler Kunst in das Ganze eingewebt worden. Sie ist nicht die Haupthandlung, sondern bloß die Gelegenheit zu derselben. — — Dieser Umstand führt mich auf eine

Vergleichung mit des Euripides rasendem Herkules.

Der Ἡρακλης μαινομενος ist das achtzehnte unter den übrig gebliebenen Trauerspielen des Griechen. Daß sich der Römer dasselbe zum Muster vorgestellet habe, ist nicht zu leugnen. Allein er hat nicht als ein Sklave, sondern als

ein Kopf, welcher selbst denkt, nachgeahmt, und verschiedne Fehler, welche in dem Vorbilde sind, glücklich verbessert. Ich kann mich hier in keinen weitläuftigen Auszug des griechischen Stücks einlassen, so viel aber muß ich anmerken, daß Euripides die Handlung offenbar verdoppelt hat. Bey ihm eröfnet **Amphitryo** das Stück, welcher die Zuhörer von den nöthigsten historischen Umständen unterrichtet. **Megara** kömmt dazu, und beyde beklagen ihr Unglück. **Lycus** eröfnet ihnen ihr Todesurtheil, mit den bittersten Verspottungen des **Herkules**. **Megara** und **Amphitryo** ergeben sich in ihr Schicksal, und bitten nur noch um eine kurze Frist, unter dem Vorwande, den Kindern ihre Todtenkleider anzulegen. Als dieses geschehen, und sie vor dem Altar auf die Hinrichtung warten, erscheinet **Herkules**, welcher unerkannt in die Stadt gekommen war. Er erfährt das Unglück, welches seinem Hause drohe, und ermordet den **Lycus**. Was erwartet man nunmehr noch weiter? Nichts, ohne Zweifel. Doch ehe man sichs versieht erscheinen mitten in dem dritten Aufzuge Iris und eine Furie. Die Furie soll dem **Herkules** auf Befehl der **Juno** den Verstand verrücken; die Furie weigert sich, doch endlich muß sie wider ihren Willen gehorchen. Hierauf werden im vierten Aufzuge die Wirkungen der Raserey des Herkules nur erzehlt, und in den fünften kömmt **Theseus** dazu, welcher seinen Freund,

der sich aus Verzweiflung durchaus das Leben nehmen will, wieder zurechte bringt. — — Nun sehe man, wie geschickt der römische Dichter durch eine kleine Veränderung ein zusammenhangendes Stück daraus gemacht hat, in welchem die Neubegierde keinen solchen gefährlichen Ruhepunkt findet, sondern bis ans Ende in einem Feuer erhalten wird. Er fängt nehmlich mit dem grausamen Entschlusse der Juno an, und bereitet dadurch alles vor, was er in der Folge den Zuschauern zeigen will. Es ist wahr, daß er den Ausgang dadurch ein wenig zu sehr verräth; doch verräth ihn Euripides in dem dritten Aufzuge nicht gleichfalls? — — Einen andern Kunstgrif des lateinischen Dichters habe ich bereits angemerkt; die Art nehmlich, wie er die Grausamkeiten des Herkules zugleich zeigt, und auch nicht zeigt. Euripides läßt sie bloß erzehlen, und unterrichtet den Zuschauer nicht einmal so lebhaft davon, als er ihn von dem Tode des Lycus unterrichtet, dessen Geschrey, da er ausser der Bühne ermordet wird, man doch wenigstens vernimt. Wie viel besser läßt der Römer bloß den Tod des Lycus erzehlen, und spart seine Theaterspiele auf den Tod derjenigen, für die er uns vornehmlich einnehmen will. — Dieses aber, was ich jezt gesagt habe, muß man nicht so auslegen, als ob ich dem Euripides auch in andern Stücken eben so wenig, als in diesen mechanischen Einrichtungen, den Vorzug

zug zugestehen wollte. Er hat eigenthümliche Schönheiten, welche Seneca, oder wer sonst sein Nachahmer ist, nur selten gekannt zu haben scheinet. Der Affect drückt sich bey ihm allezeit in der Sprache der Natur aus; er übertreibt nichts, und weis nicht was es heißt, den Mangel der Empfindung mit Witz ersetzen. Aber glücklich sind die, welche ihn noch so ersetzen können! Sie entgehen doch wenigstens der Gefahr, platt, eckel und wäßrigt zu werden.

Unbilliges Urtheil des Pater Brumoy.

Ich glaube, es wird hier noch meine Pflicht seyn, einige unbillige Urtheile des Pater **Brumoy** zu widerlegen. Man kennet das Verdienst dieses Jesuiten um die Bühne der Griechen. Er hat überall, wo es möglich gewesen, seinen Auszügen aus den griechischen Trauerspielen, Auszüge aus den ähnlichen römischen Tragödien beygefügt. Man kann also leicht glauben, daß er auch unsern **rasenden Herkules**, bey Gelegenheit des Euripidischen, nicht werde vergessen haben. Ich habe nichts darwider, daß er diesen weit vorzieht; allein daß er jenen durch nichtswürdige Einfälle lächerlich zu machen sucht, wo er es nicht ist, dieses kann ich unmöglich so hingehen lassen. Ich muß einige Proben anführen, um zu zeigen, wie lächerlich der Jesuit selbst ist. Man wird sich der Stelle erinnern, die ich oben

auf

auf der 24 Seite, aus dem dritten Aufzuge angeführt habe:

— — — — si novi Herculem
Lycus Creonti debitas pœnas dabit.
Lentum est, dabit; dat: hoc quoque est lentum; dedit.

Theseus will dem Amphitryo damit Trost zusprechen. Ich habe schon so viel Zutrauen zu meinem Geschmacke, daß ich mich nicht zu gestehen schäme, diese Zeilen allezeit für sehr schön gehalten zu haben. Mußte ich also nicht erstaunt seyn, als ich folgendes Urtheil des **Brumoy** las. „Das ich **sterbe, ich bin tod, ich bin begraben**, des Geitzigen bey dem Moliere „(Aufz. 4. Auft. 7.) ist ohne Zweifel aus dieser Quelle entsprungen. Allein dieses sagt ein „Narr, welchen der Dichter in einer lächerlichen „Unsinnigkeit seinem Charakter gemäßt sprechen „läßt; und **Theseus** hätte sich, wo nicht als „ein König, doch wenigstens als ein vernünftiger Mann ausdrücken sollen. — — Wenn es auch wahr wäre, daß **Moliere** bey Gelegenheit dieser Stelle auf seinen Einfall gerathen sey, so würde dieses doch nichts mehr beweisen, als so viel, daß kein ernsthafter Gedancke, keine Wendung so schön sey, die sich nicht ziemlich lustig parodiren lasse. Hieraus aber zu schliessen, daß die Parodie, und die parodirte Stelle gleich ungereimt seyn müßten, ist eine sehr kindische Uebereilung. Das Ungereimte in der Stelle des

Moliere

Moliere liegt eigentlich nicht in dem Klimax selbst, sondern darinne, daß er einen Narren von sich etwas sagen läßt, welches gleich dadurch, daß er es noch von sich sagen kann, widerlegt wird: nicht darinne, daß der Tod so geschwind auf das Sterben, und das Begräbniß so geschwind auf den Tod folgt; sondern darinne, daß er einen Menschen vorgeben läßt, dieses alles wiederfahre ihm bey lebendigem Leibe. Was hat denn nun also die Rede des **Theseus**, ausser dem dreyfachen Steigen, hiermit für Gleichheit? Oder ist sie an und vor sich selbst abgeschmackt? Hätte doch der Pater dieses gezeigt; hätte er doch auch beyläufig gezeigt, wie es der Dichter schöner ausdrücken sollen, daß **Herkules** den **Lycus** ganz gewiß, und ganz gewiß unverzüglich strafen werde. — — Mit eben so wenig Grunde tadelt **Brumoy** diejenigen Stellen, in welchen Herkules raset. „Herkules, sagt er, bildet sich „ein den himmlischen Löwen, den er in dem Ne„meäischen Walde überwunden, zu sehen, wie er „eben bereit ist, die Zeichen des Herbstes und „des Winters zu überspringen, um den Stier „zu zerreissen, welcher ein Zeichen des Frühlings „ist. Das ist wahrhaftig eine gelehrte Rase„rey! — — Wie artig der Jesuit spottet. Aber warum ist sie denn gelehrt? Ohne Zweifel darum, weil ein Jesuiterschüler nicht ganz und gar ein Ignorante seyn muß, wenn er wissen will, daß **Herkules** einen Löwen umgebracht

bracht habe. Aber was für eine Gelehrsamkeit braucht denn Herkules, dieses von sich selbst zu wissen? Oder steckt etwa die Gelehrsamkeit in der Kenntniß der Zeichen des Thierkreisses? Wenn das ist, so werden ziemlich alle Bauern gelehrt seyn. — — Ich muß noch einen Tadel dieses französischen Kunstrichters anführen, welcher entweder sehr viel leichtsinnige Uebereilung, oder sehr viel Bosheit verräth. In dem fünften Aufzuge, wie man gesehen hat, kömmt Herkules wieder zu sich selbst, und geräth in die äusserste Verzweiflung, als er erfährt, was er in seiner Raserey begangen. Man könnte sagen, er werde aufs neue rasend; so schreckliche Dinge erbittet er über sich selbst. „Allein, sagt Brumoy, seiner Gewohnheit gemäß, mengt er auch „lächerliches Zeug darunter. Er will seine „Keule, seine Pfeile, und selbst die Hände der „Juno, die sie so unglücklich geführt haben, „verbrennen. — — Nun sehe man, ob es wahr ist, daß ihn der Dichter dieses sagen läßt. Die Stelle ist diese:

Tibi tela frangam nostra, tibi nostros puer
Rumpemus arcus, ac tuis stipes gravis
Ardebit umbris: ipsa Lernæis frequens
Pharetra telis in tuos ibit rogos.
Dent arma pœnas: vos quoque infaustas meis
Cremabo telis, ô *novercales manus.*

Er

Er redet die ermordeten Kinder, eines nach den andern an, und will zu dessen Genugthuung die Pfeile, zu dessen den Bogen, zu dessen Keule und Köcher zerbrechen und verbrennen. „Auch „euch, spricht er, auch euch, unselige stiefmüt„terliche Hände, will ich mit meinen Pfeilen „verbrennen. — — Wer heißt denn nun hier den Jesuiten, unter novercales manus die Hände der Juno verstehen? Warum können es denn nicht die eignen Hände des **Herkules** seyn? Ja freylich wäre alsdann die Stelle nicht mehr lächerlich! Aufs höchste liegt in dem Worte novercales blos eine Anspielung auf die Juno, und er nennt seine Hände bloß darum stiefmütterlich, weil sie nicht minder grausam gegen seine Kinder gewesen waren, als die Juno gegen ihn zu seyn pflegte. — — Ich will mich nicht länger hierbey aufhalten.

Von neuern Trauerspielen auf den rasenden Herkules.

Es fehlt an neuern Dichtern nicht, welche gleichfalls diesen Stof bearbeitet haben. Bey den Franzosen führen eine Menge Tragödien den Titel **Herkules**; ich kann es aber jezt nur von zweyen mit Gewißheit sagen, daß sie den **rasenden Herkules** angehen. Die mehresten werden ohne Zweifel den **sterbenden Herkules** aufstellen. **Roland Brisset** ist der erste, von

welchen

welchem ich einen Hercule furieux anzugeben weis. Sein Theater ist zu Tours 1589. in 4to gedruckt, und enthält ausser genanntem Stücke, noch folgende: Baptiste; Agamemnon; Octavie; und Thieste. Der zweyte Franzose ist **Nicolas L'Heritier Nouvellon**, welcher 1638. ein Trauerspiel unter der Aufschrift: Amphitrion ou Hercule furieux, verfertigte. Ich habe jezt weder des einen noch des andern Arbeit bey der Hand, und kann also nicht urtheilen, wie sie zu Werke gegangen sind; ob sie mehr den **Euripides** oder den **Seneca** nachgeahmt, oder ob sie gar nur einen von beyden übersetzt haben. Auf dem italiänischen Theater finde ich einen Ercole furioso vom **Lodovico Dolce**; allein von diesem weis ich es zuverläßig, daß es bloß eine poetische Uebersetzung des **Seneca** ist. Dolce hat noch sieben Trauerspiele unsers lateinischen Dichters übersetzt, die ich an ihrem Orte anführen will.

Da ich also nicht eigentlich sagen kann, mit wie viel Glück man in den neuern Zeiten den **rasenden Herkules** auf die Bühne gebracht habe: so will ich wenigstens meine Gedanken entdecken, wie er am besten darauf zu bringen sey.

Vorschlag für einen heutigen Dichter.

So viel ist augenscheinlich, daß aus dem Stücke des **Seneca**, mit kleinen Veränderungen, eine vollkommene Oper zu machen sey. Die

Maschinen finden ihren natürlichen Platz darinne, und wenn die blosse Erscheinung der **Juno** für die Verzierung des Theaters zu einfach wäre, so könnte man die Erscheinungen aus dem Euripides borgen. Dieser nehmlich, wie ich schon angemerkt habe, führt anstatt der **Juno** selbst, die **Iris**, ihre Bothschafterin, und eine **Furie** auf. Zwey Gegenstände, an welchen Maschinenmeister und Mahler ihre Kunst hinlänglich zeigen könnten. Auch der Tonkünstler würde sich nicht beschweren dürfen, daß man seine Kunst durch eine verhaßte Monotonie der Leidenschaften einschränkte. Sie sind durchgängig in dem stärckſten Spiele. Das Zornige, das Klagende, das Stolze, das Erfreute, das Rasende, das Zärtliche, das Gesetzte, das Freundschaftliche, wechselt unaufhörlich ab, und oft treffen sie so glücklich zusammen, daß sie der schönsten Abstechungen unter einander fähig sind. Auch die Erfindung des Balletmeisters würde sich hier nicht auf dem Trockenen befinden, auf welchen man in einem Schauspiele, das so vorzüglich zum Vergnügen des Gesichts und des Gehörs bestimmt ist, billig auch mit sehen muß. Doch da die Oper mehr in das musikalische, als in das poetische Fach gehöret, so will ich mich nicht weiter damit einlassen. Ich will vielmehr meine Absicht auf ein regelmäßiges Stück richten. Die mechanische Einrichtung desselben würde man gänzlich dem **Seneca** absehen können. Nur

mi

mit der Juno, welche bey ihm ziemlich das Ansehen eines Prologen hat, müßte man eine Aenderung treffen. Unsere neuere tragische Bühne will die Gottheiten nicht mehr leiden. Man hat sie in die allegorischen Stücke verwiesen, und das mit Recht. Was also zu thun? Ich wollte rathen die persönliche Erscheinung der Juno in einen göttlichen Traum eines Priesters zu verwandeln. Er müßte selbst kommen, und es dem Herkulischen Hause erzehlen, was er in seiner Entzückung gesehen, und welche schreckliche Drohungen er gehöret. Diese Drohungen aber müßten in allgemeinen Ausdrücken abgefaßt seyn; sie müßten etwas orakelmäßiges haben, damit sie den Ausgang so wenig, als möglich verriethen, und den Amphitryo und die Megara nicht verhinderten, den Herkules bey seiner Zurückkunft mit aller Zärtlichkeit zu empfangen. In Ansehung der Sitten, wollte ich, daß sich der neuere Dichter den Euripides zum Muster vorstellte; doch mit Beybehaltung des Senecaschen Lycus. Dieser ist bey den Griechen viel gröber und grausamer geschildert. Er sagt es gerade heraus, daß er die ganze Familie des Herkules umbringen müsse, wenn er sicher herrschen wolle, und thut der Megara den Vorschlag nicht, den ihn der Römer thun läßt. Dahingegen sind in dem Griechischen der Herkules weit menschlicher, die Megara weit zärtlicher, und Thesus weit freundschaftlicher gebildet. Das

Abentheuerliche des erstern ist da ungemein versteckt, und aller seiner Thaten wird nur mit ganz kurzen Zügen in einer Entfernung gedacht, in welcher ihre Unglaubligkeit nicht so sehr in die Augen fällt. Die prächtige Beschreibung des Kampfes mit dem Cerberus müßte, als eine unnöthige Zierrath, wegbleiben. Der Römer hatte noch einigen Grund sie zu wagen, ob er gleich freylich besser gethan hätte, wenn er hier der vorsichtigen Anständigkeit seines Musters gefolgt wäre. Seine Stärke war im Schildern, und welcher Dichter läßt sich nicht gerne von der Begierde, seine Stärke zu zeigen, dahin reissen? Was die Person des **Theseus** anbelangt, so würde man auch bey dieser besser der Einrichtung des lateinischen als des griechischen Dichters folgen. Jener bringt ihn gleich mit dem **Herkules** auf die Bühne; dieser aber läßt ihn erst in dem fünften Aufzuge darzu kommen, wo er recht vom Himmel fällt. Wenn der neure Dichter übrigens eine Vermehrung der Personen vorzunehmen für nöthig befände, so würde er, vielleicht nicht ohne Glück eines von den Kindern des **Herkules**, welche seine beyden Vorgänger nur stumm aufführen, mündig machen können. Er müßte den Charakter desselben aus Zärtlichkeit und Unschuld zusammen setzen, um unser Mitleiden desto schmerzlicher zu machen, wenn wir es von den blinden Händen seines geliebten Vaters sterben sehen. Doch würde es wohl unsre Bühne

zulassen,

zulassen, in Ansehung der Ermordung selbst, das Kunststücke des Römers anzubringen? In seinem ganzen Umfange möchte sie es wohl schwerlich zu lassen, doch wollte ich auch nicht, daß man dem Zuschauer deswegen diesen ganzen schrecklichen Anblick zu entziehen suchte. Wenigstens müßte den **Herkules** auf der Bühne die Raserey befallen; voller Bestürzung müßten Gemahlin und Kinder furchtsam von ihm fliehen, er ihnen nacheilen, und sie ausser dem Gesichte des Zuschauers tödten. Dieses würde das Mittel zwischen dem, was der römische und was der griechische Dichter geschehen lassen, seyn. **Amphitryo** könnte alsdann den folgenden Aufzug mit der traurigsten und lebhaftesten Beschreibung anfangen; er könnte sich mit dem **Theseus** berathschlagen, wie sie sich gegen den schlafenden **Herkules** verhalten sollten, und während der Berathschlagung könnte der erwachte **Herkules** dazu kommen, und die Rolle, die ihn der Römer spielen läßt, ausführen. — — Doch, wird man nunmehr fragen, ist denn überhaupt ein Held, den eine hassende Gottheit, in einer plötzlichen Raserey, Grausamkeiten begehen läßt, ein würdiges Schauspiel? Ist es lehrreich, oder enthält es nicht vielmehr eben so abscheuliche und die Menschen zur Verzweiflung bringende Grundsätze als der **Oedip**? Dieser ist zu den schrecklichsten Verbrechen bestimmt, und kann ihnen, aller angewandten Mühe ungeachtet, nicht ent-

gehen. Jener thut alles mögliche, ein tugendhafter und der Welt nützlicher Mann zu seyn, und wird mitten unter diesen Bestrebungen, durch die Eifersucht einer obern Macht, der Elendeste. Soll dies das Schicksal derer seyn, die auf dem sauren Wege zu der Ewigkeit wandeln? Eine schöne Ermunterung für die, welche als neue **Alciden** die Laster überwinden, und die Ungeheuer ausrotten wollen; — — Diesen Einwurf wegzuschaffen, muß ich nothwendig

Die Moral des rasenden Herkules

untersuchen; so wohl die, welche jezt darinne liegt, als die, welche darein gelegt werden kann. Eigentlich halte ich es eben für keine Nothwendigkeit, daß aus der Fabel eines Trauerspiels eine gute Lehre fliessen müsse, wenn uns nur einzelne Stellen von nützlichen Wahrheiten unterrichten. Allein so viel wird doch wenigstens nothwendig seyn, daß man auch keine böse Lehre daraus folgern könne. Und diese, — — ich mag es so ungern gestehen, als ich will — — liegt allerdings in dem **rasenden Herkules.** Es liegt, sage ich, eine böse Lehre darinne, oder eine abgeschmackte. Entweder die Lehre, daß Tugenden und Heldenthaten eine erzürnte Gottheit so wenig versöhnen, daß sie vielmehr dieselbe noch heftiger aufbringen: oder die Lehre, daß man sich hüten müsse, von dem **Jupiter** aus verstohlener Ehe erzeugt zu werden, wenn man

allen den grausamen Verfolgungen der Juno entgehen wolle. Bey dem **Euripides** zwar, dessen Fabel gleichwohl von dem Wesentlichen der lateinischen Fabel um nichts unterschieden ist, will der Pater **Brumoy** eine ganz andere Moral entdeckt haben. Weil bey dem Griechen **Herkules**, der durch die Freundschaft des **Theseus** gerühret worden, das ganze Stück mit den Worten schliesset: „Unglücklich ist der, welcher „Güter oder Ehre einem wahren Freunde vorzieht; so setzt der Jesuit hinzu: „Dieser Gedanke ist, wie mich dünkt, die Moral dieses Trauer„spiels, weil alles darinnen auf die Entwicklung „des **Theseus** abzuzielen scheinet. — — Doch es ist offenbar, daß **Brumoy** den letzten Sittenspruch für die Hauptlehre genommen hat. Wenn seine Meinung wahr wäre, so hätte **Euripides** wahrhaftig den Werth eines wahren Freundes durch keine weniger passende Fabel, als durch diese, erleutern können. Die ganzen vier ersten Aufzüge würden in dieser Absicht umsonst geschrieben seyn. Alles, was man also zur Entschuldigung dieser beyden alten Muster anführen kann, ist dieses, daß sie es für ganz unnöthig gehalten haben, an die Moral des Ganzen zu denken, und daß sie ihre Tragödien nicht so gemacht haben, wie sie uns eine sogenannte **critische Dichtkunst** zu machen lehret. Erst eine Wahrheit sich vorzustellen, und hernach eine Begebenheit dazu zu suchen, oder zu erdichten, war die Art

ihres Verfahrens gar nicht. Sie wußten, daß bey jeder Begebenheit unzählige Wahrheiten anzubringen wären, und überliessen es dem Strome ihrer Gedanken, welche sich besonders darinne ausnehmen würde. Da sie übrigens in gewissen Fällen ziemlich genau bey der hergebrachten Geschichte zu bleiben gezwungen waren, so mußte es ihnen entweder gleichgültig seyn, ob die moralische Folge aus der Begebenheit selbst gut oder böse sey, oder sie mußten überhaupt von der Aufführung gewisser Begebenheiten abstehen. Allein kann ein neuer Dichter eben diese Entschuldigung haben? Und ist seine Freyheit eben so eingeschränkt? Gewiß nicht; er kann ändern was er will, und es liegt nur an ihm, wenn das Ganze bey ihm nicht eben so lehrreich ist, als die besondern Theile. — — Nun kömmt es darauf an, was er in dieser Absicht mit dem **rasenden Herkules** thun müßte. Ohne Zweifel würde es auf eine feinere Bearbeitung dieses Charakters selbst ankommen. Seine Raserey müßte eine **natürliche** Folge aus demselben werden. **Juno** müßte sich daran nur erfreuen, nicht aber sie selbst bewirken. Und dieses ist leicht: denn was ist näher verbunden als Tapferkeit und Uebermuth, als Uebermuth und Wahnwitz. Man schildre also den **Herkules** als einen Helden voll Muth und Tapferkeit; man lasse ihn die größten Thaten glücklich ausgeführt haben; man lasse ihn noch grössere sich vorsetzen. Allein sein allzugros-

ses

ses Vertrauen auf eigene Kräfte bringe ihn zu einer stolzen Verachtung der Götter. Man lasse ihn nach und nach sich in seine eigne Anschläge verwickeln; man gebe ihm einen Schmeichler zu, der durch übertriebene Lobsprüche das ohnedem geringe Gefühl seine Menschheit unterdrückt. Wenn der Dichter alle diese Stafeln glücklich hinan zu gehen weis, so bin ich gewiß, der Zuschauer wird endlich geneigt seyn, die völlige Raserey des Herkules als einen ganz natürlichen Erfolg anzusehen. Ich habe schon angemerkt, daß das Gebet, welches ihm der Römer in den Mund giebt, eine sehr feine Vorbereitung ist; und wenn man auch das Gebet wieder vorbereitet, so wird sich eines aus dem andern ungezwungen ergeben. — — Welche schreckliche Lection würde dieses für unsre wilden Helden; für unsre aufgeblasenen Sieger seyn!

Ehe ich dieses Trauerspiel ganz verlasse, will ich vorher noch einen

Versuch über das in Unordnung gebrachte Stück des lateinischen Dichters,

dessen ich auf der 37ten Seite gedacht habe, wagen. Er gehet von der 1295sten Zeile bis zu der 1315ten. Ich ordne die Personen darinne folgender Gestalt.

Am. Redde arma. *Her.* Vox est digna genitore Herculis.
Am. Hoc en peremptus spiculo cecidit puer:
Hoc Juno telum manibus emisit tuis:
Hoc nunc ego utar. *Th.* Ecce, jam miserum metu
Cor palpitat, corpusque sollicitum ferit.
Am. Aptata arundo est: ecce jam facies scelus
Volens, sciensque. Pande quid fieri jubes?
Her. Nihil rogamus, noster in tuto est dolor.
Am. Natum potes servare tu solus mihi,
Eripere nec tu: maximum evasi metum.
Miserum haud potes me facere, felicem potes.
Sic statue quidquid statuis, ut causam tuam
Famamque in arcto stare & ancipiti scias.
Aut vivis aut occidis. Hanc animam levem
Fessamque senio, nec minus quassam malis
In ore primo teneo. Tam tarde patri
Vitam dat aliquis? Non feram ulterius moram,
Letale ferro pectus impresso induam.
Hic, hic jacebit Herculis sani scelus.
Her. Jam parce, genitor &c.

Herkules will kurz vor dieser Stelle, wie man gesehen hat, durchaus sterben. Er verlangt seine Waffen mit Ungestimm zurück. Die gemeinsten Ausgaben lassen daher ihn selbst redde arma sagen und legen das folgende Vox est &c. dem **Amphitryo** in dem Mund. Doch wenn man diesen letztern Worten weder eine abgeschmackte noch eine zu weit hergehohlte Erklärung geben will, so muß sie kein ander als **Herkules** sagen, zu Bezeigung nehmlich seiner Zufriedenheit über das redde Arma seines Vaters. **Gronov** hat dieses durch Hülfe seiner Handschriften sehr wohl eingesehen, nur daß er das redde in reddo verwandelt. Er glaubt nehmlich, daß **Amphitryo** hier wirklich dem **Herkules** seine Waffen wiedergebe, und dieser Irrthum hat gemacht, daß er alles das andere unrecht, obgleich scharfsinnig genug erklärt hat. Ich schmeichle mir den rechten Punct getroffen zu haben. Da nehmlich **Amphitryo** sieht, daß **Herkules** unbeweglich ist, so sagt er endlich voller Unwillen zu einem von den Dienern: redde arma. Daß er dieses zu einem Diener sagen könne, beweise ich aus einer vorhergehenden Stelle, in welcher er dem schlafenden **Herkules** die Pfeile wegnehmen läßt:

Removete *famuli* tela, ne repetet furens.

Wer das Theater ein wenig versteht, wird nunmehr gleich einsehen, daß die Zweydeutigkeit des *redde arma* ein vortrefliches Spiel ausmache.

Herku-

Herkules glaubt, der Bediente werde ihm die Waffen wiedergeben und sagt daher sich und dem **Amphitryo** die Schmeicheley: vox est digna genitore Herculis. Allein der Bediente hat den Befehl entweder genauer verstanden und giebt den Pfeil dem **Amphitryo**, oder indem der Bediente dem **Herkules** den Pfeil geben will, reißt ihn **Amphitryo** denselben weg, und sezt ihn mit den Worten an seine eigne Brust: Hoc en peremptus spiculo &c. „Dieser Pfeil „war es, durch den dein Sohn fiel; dieser war „es, den Juno selbst durch deine Hände abschoß: „dieser soll es seyn, den ich nun gegen mich selbst „brauchen will. Die folgenden Worte ecce jam miserum bis sollicitum ferit, kann weder **Herkules** noch **Amphitryo** sagen. Sie müssen dem **Theseus** zugehören, und ich nehme sie so an, daß sie den erbärmlichen Anblick des sich zu erstechen drohenden Alten schildern, und den **Herkules** zur Barmherzigkeit bewegen sollen. Doch weil dieser schweigt, so fährt der Vater fort: aptata arundo est &c. „Der Pfeil ist „angesezt. Siehe, dieses Verbrechen wirst du „mit Wissen und Willen begehen. Sprich; „was soll ich thun? Ich schreibe dir nichts vor, „antwortet ihm **Herkules**. Mein Schmerz ist „gesichert. Alles das übrige lasse ich nunmehr den **Amphitryo** sagen. Des Eripere nec tu ist eine Verbesserung welche **Gronov** aus seiner Handschrift vorgebracht hat, und ohne Widerrede

derrede angenommen zu werden verdient. Da Amphitryo fast entschlossen ist, sich zu durchstechen, wenn Herkules bey dem Vorsatze zu sterben, bleiben sollte, da er sich auf keine Weise von ihm will trennen lassen: so kann man leicht einsehen, was er mit folgenden Worten sagen will: „Den Sohn mir erhalten, das kannst du „allein: aber mir ihn rauben, kannst du nicht. „Der größten Furcht bin ich entledigt. Elend „kannst du mich nicht machen; glücklich machen „kanst du mich rc. D. i. da ich einmal beschlossen haben dir zu folgen, so kannst du dich mir zwar erhalten, aber nicht rauben. Du kannst mich glücklich machen, wenn du leben bleibst; aber nicht elend, wenn du stirbst, weil du ohne mich nicht sterben sollst = = Die folgenden Zeilen passen in dem Munde des Amphitryo eben so wohl. Sollte aber seine Rede ein wenig zu lang scheinen, so könnte man sie durchschneiden, und die Worte Tam tarde patri vitam dat aliquis? den Theseus sagen lassen. Auf diese nun müßte Amphitryo weiter fortfahren: non feram ulterius moram &c. bis endlich Herkules jam parce genitor, saget. Das jam, welches in eben dieser Zeile nochmals wiederhohlt wird, zeigt gnugsam wider Gronoven, daß Amphitryo sich nicht erst in den gleich vorhergehenden zwey Zeilen zu erstechen gedroht, sondern daß er es gleich von Anfange dieser Stelle gethan, und daß man also ihm und nicht dem Herkules das

hoc

hoc nunc ego utar, und des aptata arundo est müsse sagen lassen. Leser von Geschmack werden mir gewiß recht geben, wenn sie sich die Mühe nehmen wollen, auch in den übrigen Stücken meine Ordnung der Personen mit der seinigen zu vergleichen. Andere Kunstrichter haben noch weniger zum Ziele getroffen. — — Ich komme zu dem zweyten Trauerspiele.

II.
Thyest.

Innhalt.

Atreus und **Thyest**, die Söhne des **Pelops**, regierten beyde zu Argos, ein Jahr um das andre. **Thyest** verliebte sich in die Gemahlin seines Bruders, in die **Aerope**, und entwendete durch deren Hülfe den güldnen Widder, mit dessen Besitze das Schicksal des Reichs verknüpft war. Er flohe davon, und entging auf einige Zeit der Rache des **Atreus**. Doch dieser dachte unaufhörlich auf die Vollziehung derselben, und hielt endlich eine verstellte Versöhnung für das sicherste Mittel. Seine eignen Kinder mußten den **Thyest** bereden, daß er sicher zurückkommen könne, weil sein Bruder alle Feindschaft bey Seite gelegt habe. Er kam. **Atreus** empfing ihn mit aller Freundlichkeit, deren die Bosheit fähig ist, wenn sie eine leichtgläubige Beute in ihr Netz lockt.

lockt. Allein wie unmenschlich waren die Folgen. **Atreus** ermordete die Kinder seines Bruders am Altare; und machte seinen Bruder ein Mahl daraus, über welches die Welt nicht aufhören wird, sich zu entsetzen. — — Mehr braucht man hoffentlich, zur Einleitung in das Stück selbst, nicht zu wissen.

Auszug.

Die Bühnen eröffnen der Schatten des **Tantalus** und die Furie **Megära**. **Tantalus** war der Großvater des **Atreus** und des **Thyest.** Man kennet seine Verbrechen, und seine Strafe in der Hölle. Jezt bringt ihn **Megära** auf die Oberwelt. Er erstaunt und glaubt, daß man eine Veränderung der Quaalen mit ihm vornehmen wolle. Doch **Megära** entdeckt ihm gar bald, daß er seine Familie mit Wuth und Haß anstecken und zu den grausamsten Verbrechen geneigt machen solle. „In diesen werde um den „Vorzug gekämpft, und wechselsweise zücke man „den Dolch. Der Zorn kenne weder Maaß „noch Scham, und blinde Raserey reitze die Ge„müther. Die Wuth der Aeltern daure fort, „und anhaltende Bosheit pflantze sich von einem „Enkel auf den andern. Ohne jemandem Zeit „zu gönnen, sein Verbrechen zu hassen, fehle es „nie an einem neuen, und nie sey eines allein in „einem allein. Es wachse, indem es gestraft „wird. Den übermüthigen Brüdern entfalle der

„Scepter

„Scepter, und ein zweifelhaftes Glück scheine „sich ihrer im Elende anzunehmen. Es wanke „betriegrisch zwischen ihnen, und mache jezt aus „dem Mächtigen den Unglücklichen, und jezt aus „dem Unglücklichen den Mächtigen. Ein be„ständiger Wechsel treibe ihr Reich umher. Ab„scheulicher Laster wegen mögen sie vertrieben „werden, und in eben so abscheuliche Laster mö„gen sie wieder fallen, wenn sie Gott in ihr Va„terland zurück bringt. Allen müssen sie so ver„haßt seyn, als sich selbst. Nichts halte sich „ihr Zorn vor unerlaubt. Der Bruder fürchte „den Bruder, den Sohn der Vater, und den „Vater der Sohn. Böse sollen die Kinder um„kommen, und noch böser erzeugt werden. Die „feindselige Gattin laure auf ihren Mann. Man „führe den Krieg über das Meer; vergoßnes „Blut überschwemme die Länder, und die sie„gende Wollust triumphire über mächtige Füh„rer der Völker. Unzucht sey in dem gottlosen „Hause das geringste ꝛc. Alle diese Verwünschungen, und noch mehrere, sind prophetisch und beziehen sich weit auf das zukünftige hinaus; auf das, zum Exempel, was sich mit der **Clytemnästra**, mit dem **Orest**, mit dem **Agamemnon** und **Menelaus** und andern Verwandten des Pelopejischen Hauses zutragen sollte. Endlich kömmt **Megära** auf die nähern Gräuel mit mehrer Deutlichkeit, und verkündiget dem **Tantalus** das grausame Mahl, vor welchem sich die

Sonne zurück ziehen werde. „An diesem sollst „du deinen Hunger stillen. Vor deinen Augen „soll der mit Blut gemischte Wein getrunken „werden. Endlich habe ich die Speisen gefun„den, die du selbst fliehen wirst. — — Auf diese schrecklichen Worte, will der Schatten davon eilen, und alle seine höllischen Strafen scheinen ihm dagegen geringe. Doch die Furie zwingt ihn, mit Streit und Mordlust vorher das Haus und die Gemüther der Könige zu erfüllen. Umsonst wendet er ein, es sey zwar billig, daß er Strafe leide, aber nicht, daß er andern zur Strafe diene. Umsonst beklagt er sich, daß er gleichsam, als ein giftiger Dampf aus der geborstenen Erde geschickt werde, welcher Pest und Seuchen unter die Völker bringen müsse. Umsonst will er es wagen, nochmals schwazhaft zu seyn, und seine Enkel vor allen Verbrechen vielmehr zu warnen. Doch die Furie droht und vermehrt in dem Schatten das innere Gefühl seine Quaalen so heftig, daß er ihr in den Pallast folgen muß, wo er überall Raserey und Blutdurst verbreitet. — — Man muß sich einbilden, daß dieses sogleich geschicht, sobald er über die Schwelle getreten. Der Pallast empfindet es, daß er von einem unseligen Geiste berührt wird, und zittert. Die Furie ruft ihm zu, daß es genug sey, und befiehlt ihm, in die unterirdischen Höhlen zu seinen Martern zurückzukehren, weil die Erde ihn nicht länger tragen wolle,

und die ganze Natur sich über seine Gegenwart entsetze. Sie beschreibt dieses Entsetzen in ein Dutzend schönen Versen, die sie hier hätte ersparen können, und macht dem **Chore** Platz. Der Inhalt seines Gesanges ist eine Bitte an die Götter, alle Verbrechen von dem königlichen Hause abzuhalten, und nicht zuzugeben, daß auf einen bösen Großvater ein schlimmrer Enkel folge. Er sagt, es sey bereits genug gesündiget worden; und führt dieses zu beweisen, die Geschichte des **Myrtilus** und die blutige Mahlzeit an, welche **Tantalus** den Göttern vorgesetzt. Von der Strafe des letztern macht er ein sehr künstliches Gemählde, welches aber den Leser kalt läßt, und beschließt es so abgebrochen, daß einige Kunstrichter zu glauben bewogen worden, es müsse das eigentliche Ende hier fehlen.

Zweyter Aufzug.

Auch dieser Aufzug besteht nur aus einer einzigen Scene, zwischen dem **Atreus** und einem **Vertrauten**. **Atreus** ist gleich Anfangs gegen sich selbst unwillig, daß er noch bis jezt, wegen den schimpflichen Beleidigungen seines Bruders, ungerochen sey. Er tadelt sich, daß er nicht schon längst alles in Blut und Flammen gesetzt. Wie gern hätte er sich wollen unter dem einstürzenden Pallaste begraben lassen, wenn er nur zugleich auch den Bruder zerschmettert hätte. „Auf **Atreus**, beginne etwas, was keine Nach-

„welt

„welt billige, aber auch keine verschweige. Auf! „erkühne dich einer blutigen gräßlichen Schandthat; einer Schandthat, auf die mein Bruder „neidisch werde; die er selbst begangen zu haben „wünschen möchte. Du kannst seine Verbrechen nicht rächen, ohne sie zu übertreffen. „Doch durch welche Abscheuligkeit werde ich ihm „überlegen seyn können? Auch in seinem Elende „ruhet er nicht. Das Unglück macht ihn eben „so hartnäckig, als übermüthig ihn das Glück „macht. Ich kenne seinen ungelehrigen Geist. „Biegen läßt er sich nicht, aber brechen läßt er „sich. Ehe er sich also wieder erhohlt, ehe er „neue Kräfte sammelt, muß ich ihn angreifen: „denn bleib ich ruhig, so greift er mich an. Ich „komme durch ihn um, oder er muß durch mich „umkommen. Das Verbrechen ist mitten zwischen uns, gleich einem Preise, aufgestellt, welcher dem gehört, der es zuerst unternimt.

Der Vertraute. So kann dich das widrige Urtheil des Volks nicht schrecken?

Atreus. Das ist eben das beste an einem Reiche, daß das Volck die Thaten seines Beherrschers eben sowohl dulden als loben muß.

Der Vertraute. Die, welche man aus Furcht loben muß, eben die haßt man auch aus Furcht. Der aber, welcher nach dem Ruhme einer wahren Liebe strebt, will sich lieber von den Herzen, als von den Stimmen loben lassen.

Atreus. Ein wahres Lob kann auch oft einem geringen Manne zu Theile werden; aber ein falsches nur dem Mächtigen. Die Unterthanen müssen wohl wollen, was sie nicht wollen.

Der Vertraute. Wenn der König, was recht ist, will, so wird sein Wille gern aller Wille seyn.

Atreus. Derjenige König ist nur halb König, welcher nur das, was recht ist, wollen darf.

Der Vertraute. Wo weder Scham, noch Liebe zum Recht, weder Frömmigkeit noch Treue und Glaube ist, da ruhet das Reich auf schwachem Grunde.

Atreus. Scham, Liebe zum Recht, Frömmigkeit, Treu und Glaube sind kleine Tugenden für Bürger. Ein König thue, was ihm nützt.

Der Vertraute. Auch einem bösen Bruder zu schaden, mußt du für Unrecht halten.

Atreus. Alles ist gegen **ihn** billig, was gegen einem Bruder unbillig ist. Denn welcher Verbrechen hat er sich enthalten? Von welcher Schandthat ist er abgestanden? Durch Schändung hat er mir die Gemahlin, und durch List das Reich entrissen. — — Mit diesem letztern zielet **Atreus** auf die schon erwehnte Raubung des goldnen Widders, mit dessem Besitze das Reich verbunden war. Es gehen verschiedene Zeilen auf die Beschreibung desselben, bis er endlich

lich wieder schließt: „Meine Gemahlin ist ver„führt; die Sicherheit des Reichs ist untergra„ben; das Haus ist beschimpft; das Blut ist „ungewiß worden. Und nichts ist gewiß, als „daß mein Bruder mein Feind ist.„ Du zit„terst? — — fährt er zu dem Vertrauten fort. — —„Sieh auf den **Tantalus** und **Pelops**. „Dieser ihren Beyspielen zu folgen, werden meine „Hände aufgebothen. Sprich, wie soll ich das „verhaßte Haupt verderben?

Der Vertraute. Ein tödlicher Stahl vergiesse sein feindseliges Blut.

Atreus. Du redest von dem Ende der Strafe, und ich will von der Strafe selbst hören. Ein sanftmüthiger Tyrann mag umbringen lassen. In meinem Reiche wird der Tod als eine Gnade erlangt.

Der Vertraute. So ist alle Frömmigkeit bey dir hin?

Atreus. Fort, Frömmigkeit! wenn du anders jemals in unserm Hause gewesen bist. Das wüthende Heer der Furien, die zwistliebende **Erynnis**, und sie, die in beyden Händen schreckliche Fackeln schüttelt, **Megära**, ziehe dafür ein. Ich brenne vor Wuth, und dürste nach unerhörten unglaublichen Verbrechen. — — Der **Vertraute** fragt ihn, worinne diese Verbrechen bestehen sollen, und ob er sich des Schwerds oder des Feuers zu seiner Rache bedienen werde. Doch beydes ist ihm zu geringe; **Thyest** selbst

soll das Werkzeug seiner Rache seyn. Er entdeckt hierauf sein unmenschliches Vorhaben, und ermuntert sich von Zeit zu Zeit selbst, den Muth darüber nicht sinken zu lassen, sondern es, so gräßlich es auch sey, unerschrocken auszuführen. Auf den Einwurf, welchen ihm der Vertraute macht, daß es sehr schwer halten werde, seinen Bruder in das Netz zu locken, antwortet er, daß er ihn schon durch das anzukörnen wissen werde, was ihm wichtig genug scheine, sich der äussersten Gefahr deswegen auszusetzen. Nehmlich durch die Hofnung zu regieren. „Voll von „dieser Hofnung, wird er dem Blitze des dro„henden Jupiters entgegen zu eilen kein Beden„ken tragen. Voll von dieser Hofnung, wird „er, was er für das größte Ubel hält, selbst den „Bruder zu sehen, nicht anstehen. — — Und diese Hofnung will er ihm durch seine eignen Söhne machen lassen, durch den **Agamemnon** und **Menelaus** nehmlich, die er mit der **Aerope** noch vor ihrer Untreue erzeugt hatte. Der Vertraute räth ihm, andre Mittelspersonen darzu zu erwehlen, damit die Kinder nicht einmal das an dem Vater thun möchten, was er sie jezt an dem Vetter zu thun lehre. Doch **Atreus** ist von der Ruchlosigkeit seines Bluts schon so überzeugt, daß er zur Antwort giebt: „Wenn sie „auch niemand die Wege des Betrugs und der „Verbrechen lehret, so wird sie doch das Reich „dieselben lehren. Du fürchtest, sie möchten

„böse

„böse werden? Sie werden böse gebohren. — — Der **Vertraute** macht ihm noch eine Einwendung, und giebt ihm zu überlegen, ob er sich auch wohl auf die Verschwiegenheit so junger Leute verlassen dürfe? „Oder, spricht er, willst „du sie etwa selbst hintergehen, und ihnen deine „wahre Absicht nicht entdecken? Ja, antwortet „**Atreus**; sie sollen keinen Antheil an meinem „Verbrechen haben. Und was ist es auch nö„thig, daß ich sie zu Mitschuldigen machen will? — — Doch den Augenblick besinnt er sich, daß dieses für ihn zu gut gedacht sey. Er schilt sich selbst feig, und vermuthet, daß wenn er seiner Kinder hierinne schonen wolle, er auch seines Bruders schonen werde. **Agamemnon** und **Menelaus** sollen es wissen, wozu er sie brauche, und eben daran will er es zugleich erkennen, ob sie auch wirklich seine Kinder sind. „Wenn sie „ihn nicht verfolgen, wenn sie ihn nicht hassen „wollen; wenn sie ihn Vetter nennen: so ist er „ihr Vater. — — Er will eben fortgehen, als er sich gleichwohl noch plötzlich anders besinnet. „Ein schüchtern Gesicht, sagt er, pflegt „manches zu entdecken, und grosse Anschläge „verrathen sich wider Willen. „Nein; sie sollen „es nicht wissen, zu welcher That sie die Werk„zeuge werden. Und du — — (**zum Ver„trauten**) halte unser Vorhaben geheim! — — Dieser versichert, daß er sowohl aus Furcht, als

aus Treue verschwiegen seyn werde, und geht mit dem **Atreus** ab.

Der **Chor**, welcher zu diesem Aufzuge gehöret, nimmt von der Herrschsucht der zwey Brüder Gelegenheit, eine Menge Sittensprüche über den falschen Ehrgeitz anzubringen, und mehr spitzig als gründlich zu bestimmen, worinne das wahre Königreich bestehe. „Ihr wißt es nicht, „die ihr nach Schlössern geitzet! Nicht der „Reichthum, nicht der Glanz des Tyrischen „Purpurs, nicht das strahlende Diadem macht „den König. Nur der ist König, welcher alle „Furcht abgelegt, und alles Böse aus der wil„den Brust vertrieben hat. Nur der, welchen „nicht der ohnmächtige Ehrgeitz, welchen nicht „die immer wankende Gunst des Pöbels be„wegt. — — Nur der, welcher von seiner „sichern Höhe alles weit unter sich sieht. Nur „der, welcher seinem Schicksale willig entgegen eilt, „und ohne zu klagen stirbt. — — Es ersteige, „wer da will, die schlüpfrige Spitze des Hofes; „mich soll die süsse Ruhe sättigen, und verbor„gen will ich in sanfter Stille dahin leben. „Allen Quiriten unbekannt, sollen meine Jahre „sachte vorüber fliessen. Und wenn meine Tage „ohne Geräusche verschwunden sind, will ich „Lebens satt und ohne Titel erblassen. Auf den „wartet ein harter Tod, der, wenn er sterben „muß, allen viel zu bekannt ist, sich selbst aber „nicht kennet.

Dritter

Dritter Aufzug.

Diesen eröfnet Thyest mit seinen Söhnen, und unter diesen führet Plisthenes das Wort. Sie langen auf die betriegerische Einladung des Atreus, an. Thyest erfreuet sich Anfangs, daß er endlich seine Vaterstadt, und die Götter seiner Väter, wenn anders, setzt er hinzu, Götter sind, wieder siehet. „Bald, spricht er, „wird mir nun das Volk aus Argos fröhlig ent„gegen kommen. Doch auch Atreus wird „mit kommen. O fliehe Thyest, und suche die „dunkeln Wälder wieder, wo du unter dem „Wilde ein ihm ähnliches Leben führtest. Laß „dich nicht den falschen Glanz des Reiches blen„den. Wenn du auf das siehest, was dir an„gebothen wird, so siehe auch auf den, der dir „es anbietet. Unter den härtesten Beschwerlich„keiten bin ich bisher muthig und frölich gewe„sen. Doch nun falle ich in marternde Furcht „zurück; der Geist ist in banger Erwartung, „und möchte den Körper nur allzugern zurück „bewegen. Jeder Schritt stockt, den ich thun „will. — — Plisthenes erstaunt über die Unentschlossenheit seines Vaters, doch Thyest fährt fort: „Warum stehe ich noch an? War„um quäle ich mich noch über einen so leichten „Entschluß? Da ich niemanden trauen darf, soll „ich meinem Bruder, soll ich der Hofnung zu „regieren trauen? Was fürchte ich schon über„wundene, von mir schon gebändigte Uebel?

„Warum fliehe ich Trübsalen, in die ich mich „bereits geschickt? Ich will, ich will elend seyn. „Zurück also, Thyest, zurück, und rette dich, „da es dir noch vergönnt ist.

Plisthenes. Was bewegt dich, o Vater, deinen Schritt von der nun wieder erblickten väterlichen Burg zurück zu wenden? Warum willst du dich selbst so grossen angebothenen Gütern entziehen? Dein Bruder hat seinen Zorn abgelegt, und wird aufs neue dein Bruder. Er giebt dir deinen Antheil an dem Reiche zurück, sammelt die Glieder des zerrütteten Hauses, und setzt dich wieder in den Besitz deiner selbst.

Thyest. Du willst die Ursache der Furcht wissen, die ich selbst nicht weis. Ich sehe nichts, wovor ich mich fürchten sollte, und fürchte mich dennoch. Ich will gern gehen, aber die Knie sinken unter mir zusammen, und ich werde mit Gewalt von dem Orte zurück getrieben, zu dem ich doch will. — —

Plisth. O schlage alles nieder, was dein Gemüth so unentschlüßig macht, und betrachte, was für Belohnungen deiner warten. Du kannst regieren, Vater — —

Thyest. Unter beständiger Furcht des Todes.

Plisth. Du sollst die höchste Gewalt erlangen. — —

Thyest. Die höchste Gewalt ist die, nichts zu begehren.

Plisth.

Plisth. Du kannst nun deinen Kindern ein Reich lassen.

Thyest. Kein Reich fasset zwey Regenten.

Plisth. Wer will wohl elend seyn, wenn er glücklich seyn kann?

Thyest. Glaube mir; das Grosse gefällt nur durch die falschen Namen, die wir ihm beylegen. Mit Unrecht fürchtet man ein geringes und hartes Schicksal. So lange ich auf der Spitze der Ehren stand, habe ich nicht einen Augenblick zu zittern aufgehört, und mich selbst für mein eignes Schwerd an meinen Lenden gefürchtet. O welch ein Glück ist es, niemanden im Wege zu stehen, und auf dem Boden hingestreckt, sichre Speisen zu geniessen! Kein Verbrechen schleicht sich in schlechte Hütten, wo man sich an einem geringen Tische sorglos sättigen kann. Das Gift wird aus Golde getrunken; und ich weis es aus der Erfahrung, wie weit das schlechte Glück dem guten vorzuziehen ist. — — Hier verirrt sich Thyest in eine poetische Beschreibung der ausschweifenden Pracht und Uippigkeit der Grossen. Sie ist schön und paßt sehr wohl auf die damaligen Zeiten der Römer; aber auch deswegen verliert sie in dem Munde des Thyest sehr vieles von ihrer Schönheit. Endlich schließt er mit den Worten: „Es ist ein Reich über alle Reiche, „das Reich entbehren zu können.

Plisth. Man muß das Reich nicht ausschlagen, wenn es Gott giebt.

Thyest.

Thyest. Noch weniger muß man darnach trachten.

Plisth. Dein Bruder bittet dich ja, zu regieren.

Thyest. Er bittet und das ist schrecklich: Hier muß eine List verborgen liegen.

Plisth. Die brüderliche Liebe kann ja wohl das Herz, woraus sie vertrieben worden, wieder einnehmen, und neue Kräfte, anstatt der verlohrnen, sammeln.

Thyest. Wie? **Atreus** sollte seinen Bruder lieben? — — Eher wird die Nacht die Erde erleuchten; eher wird das Feuer mit dem Wasser, der Tod mit dem Leben, der Wind mit der See Bündniß und Friede schliessen.

Plisth. Vor welchem Betruge fürchtest du dich denn aber?

Thyest. Vor allem? Und was kann ich meiner Furcht für Grenzen setzen, da seine Macht so groß ist, als sein Haß?

Plisth. Was kann er gegen dich vermögen?

Thyest. Für mich fürchte ich auch nichts, sondern ihr allein, meine Kinder, macht, daß ich den **Atreus** fürchte.

Plisth. Aber du bist schon gefangen, und fürchtest dich, gefangen zu werden? Mitten in der Noth ist es zu spät, sich dafür zu hüten.

Thyest. So kommt denn. Nur dieses einzige will ich, euer Vater, noch betheuern: Ich folge euch, nicht ihr mir.

Plisth.

Plisth. Gott wird unsere gute Absicht gnädig ansehen. Setze den zweifelhaften Fuß nur weiter.

Hier kommt **Atreus** darzu und macht durch seine Erscheinung die zweyte Scene dieses Aufzuges. In den ersten Zeilen, welche er in der Entfernung vor sich sagt, freut er sich, daß er seinen Bruder nunmehr im Netze habe; und zwar ganz, mit allen seinen drey Söhnen. Der zweyte dieser Söhne hieß **Tantalus**, wie wir weiter unten hören werden; der Name des dritten aber kömmt in dem Stücke nicht vor. „Kaum, sagt **Atreus**, daß ich mich mäßigen, „und die ausbrechende Wuth zurücke halten kann. „So wie ein Spierhund, der an dem langen „Leitbande das Wild ausspürt, und mit gebück„ter Schnautze die Wege beschnaubert. So lange „er noch durch den schwachen Geruch sich weit „von dem Eber merkt, ist er folgsam, und durch„irret schweigend die Spur. Doch kaum fühlt „er sich der Beute näher, so stemmt er sich, „kämpfet mit dem unbändigen Nacken, und ruft „winselnd seinen säumenden Führer, bis er sich „ihm entreißt. Wenn der Zorn Blut wittert, „wer kann ihn verbergen? Und doch muß ich „ihn verbergen. — — In dem Munde des Dichters würde dieses Gleichniß sehr schön seyn, aber in dem Munde der Person selbst, welche diese schwer zu zähmende Wuth fühlet, ist es ohne Zweifel zu gesucht und zu unnatürlich. —

Je

Je näher Atreus seinem Bruder kömmt; desto mehr verändert er seine Rede. Jetzt, da er ungefehr von ihm gehört werden kann, beklagt er ihn schon, und erstaunt über seinen armseligen Aufzug. „Ich will mein Wort halten, fährt „er fort. Und wo ist er denn, mein Bruder? — — Hier geht er endlich auf ihn los: „Umarme mich, sehnlichst gewünschter Bruder! „Aller Zorn sey nunmehr zwischen uns vorbey. „An diesem Tage feyre man den Sieg des Bluts „und der Liebe. Weg mit allem Hasse aus un„sern Gemüthern.

Theseus. Ach, Atreus, ich könnte alles rechtfertigen, wenn du dich jezt nicht so erzeigtest! Ja, Bruder, ich gestehe es; ich gestehe es, ich habe alles verbrochen, dessen du mich schuldig gehalten. Deine heutige Liebe macht meine Sache zur schlimmsten Sache. Der muß ganz schuldig seyn, den ein so guter Bruder hat für schuldig halten können. Zu den Thränen muß ich nunmehr meine Zuflucht nehmen. Siehe mich hier zu deinen Füssen! Laß diese Hände, die noch keines Knie umfaßt haben, die deinigen umfassen. Laß uns allen Zorn bey Seite legen; laß uns allen Unwillen aus den Gemüthern verbannen. Empfange diese Unschuldigen als die Unterpfänder meiner Treue.

Atreus. Verlaß diese erniedrigende Stellung, und umarme mich, mein Bruder. Und auch ihr, ihr Stützen unsers Alters, edeln Jünglinge

laßt

laßt euch an meine Brust drücken. Lege das schmutzige Kleid ab; verschone meine Augen mit einem solchen Anblicke; laß dir einen Schmuck reichen, der dem meinen gleich ist; und tritt freudig in den Besitz deines Antheils an dem brüderlichen Reiche. Ich will mich des grössern Lobes erfreuen, meinen Bruder unverletzt der väterlichen Würde wieder hergestellt zu haben. Ein Reich besitzen, ist Zufall; ein Reich schenken, ist Tugend.

Thyest. Möchten dir doch, Bruder, diese deine Wohlthaten die Götter würdig vergelten. Meine Armseligkeit schlägt es aus, die königliche Binde anzunehmen, und die unglückliche Hand scheuet sich vor dem Scepter. Erlaube mir, daß ich mitten unter dem Volke verborgen leben darf.

Atreus. Unser Reich leidet zwey Regenten.

Theseus. Was du hast, soll mir so gut seyn, als ob ich es selbst hätte.

Atreus. Wer wollte die freywillig zufliessenden Güter des Glücks verschmähen?

Theseus. Der, welcher es erfahren hat, wie schnell sie wieder dahin sind.

Atreus. So willst du deinen Bruder die unschätzbarste Ehre nicht erlangen lassen?

Thyest. Deine Ehre hat bereits die erhabenste Staffel erreicht, und nun ist es nur noch um meine zu thun. Ja, ich habe es fest beschlossen, das Reich auszuschlagen.

Atreus.

Atreus. Wenn du deinen Antheil nicht wieder nimmst, so will ich meinen verlassen.

Theseus. Wohl ich nehme ihn. Ich will den Namen der mir aufgelegten Herrschaft führen; dir aber allein sollen Gesetze und Waffen mit mir dienen.

Atreus. So laß dir denn um die ehrwürdige Stirne das Diadem binden. Ich will gehen, und den Göttern die versprochnen Opfer bringen.

Hiermit gehen beyde Theile ab, und der zu diesem Aufzuge gehörende Chor erhebt die brüderliche Liebe des Atreus, dem man kaum einen Funken derselben hätte zutrauen sollen. Er vergleicht diese nach langen Verfolgungen wieder hergestellte Freundschaft, einer angenehmen Meerstille, welche auf einen schrecklichen Sturm folgt. Er macht dabey Schilderungen über Schilderungen, welche keinen andern Fehler haben, als daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers zerstreuen. Vielleicht zwar, daß sie diesen Fehler nicht geäussert haben, wenn die Alten anders die Kunst, etwas so zierlich herzusingen, daß man kein Wort davon errathen kann, eben so gut verstanden haben, als wir Neuern sie verstehen. — — Der Schluß dieses Chors sind abermals einige moralische Anwendungen über das veränderliche Glück, besonders der Grossen. „O ihr, welchen der Herrscher über Erd und „Meer, das grosse Recht des Lebens und des „Todes anvertrauet hat, entsaget den stolzen „auf=

„aufgeblasenen Gebehrden. Was der Geringere „von euch fürchtet, eben das drohet euch ein „größrer Herr. Jedes Reich stehet unter einem „noch mächtigern Reiche. Oft sahe einen, den „der anbrechende Tag im Glanze fand, der un„tergehende im Staube. Niemand traue dem „ihn anlachenden Glücke; niemand verzweifle, „wenn es ihm den Rücken zukehret. **Clotho** „mischt gutes und böses, und treibt unaufhörlich „das Rad des Schicksals um 2c.

Vierter Aufzug.

In dem Zwischenraum dieses und des vorhergehenden Aufzuges, muß man sich vorstellen, daß **Atreus** seine Grausamkeiten begangen habe. Sie waren zu schrecklich, als daß sie der Dichter, der sich der Regel des Horaz ohne Zweifel erinnerte:

Nec pueros coram populo Medea trucidat:
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus.

dem Zuschauer hätte zeigen sollen. Er läßt sie also blos erzehlen; und giebt sich, diese Erzehlung mit dem Ganzen auf eine kunstmäßige Art zu verbinden, so wenig Mühe, daß er weiter nichts thut, als einen Mann, den er Nuncius nennt, herauskommen und dem **Chore** von dem, was er gesehen hat, Nachricht geben läßt. Der Chor wird also hier zu einer spielenden Person, welches in den alten Trauerspielen nichts ungewöhnliches ist. Gemeiniglich führte alsdann der **Coryphäus**

das Wort, der entweder mit dem ganzen Chore, oder nur mit einem Theile desselben zurück blieb, nachdem es die Umstände erforderten. Wir werden unten sehen, warum man annehmen müße, daß er hier nur mit einem Theile zurück geblieben sey. Seine Reden sind sehr kurz, und geben blos dem **Erzehler** Gelegenheit, so umständlich, als es nöthig ist, zu seyn. Dieser nun tritt voller Schrecken und Entsetzen hervor, und wünscht von einem Wirbelwinde durch die Lüfte gerissen und in eine finstre Wolke gehüllet zu werden, damit er dem Anblicke eines so gräßlichen Verbrechens entkommen möge. „O Haus, dessen sich „selbst **Pelops** und **Tantalus** schämen müssen.

Der Chor. Was bringst du neues?

Der Erzehler. Wo bin ich? Ist dieses das Land, in welchem **Argos**, **Corinth** und das durch die frommen Brüder berühmte **Sparta** liegt? Oder bin ich an dem Ister unter den wilden Alanen? Oder bin ich unter dem ewigen Schnee des rauen Hircaniens? Oder unter den schweifenden Scythen? Was ist es für eine Gegend, die zur Mitschuldigen so abscheulicher Verbrechen gemacht wird?

Der Chor. Welcher Verbrechen? Entdecke doch — —

Der Erzehler. Noch staunet meine ganze Seele, noch ist der vor Furcht starrende Körper seiner Glieder nicht mächtig. Noch schwebt das Bild der gräßlichen That vor meinen Augen ꝛc.

Der

Der Chor. Du marterst uns durch die Ungewißheit noch mehr. Sage, wovor du dich entsetzest, und nenne den Urheber. Einer von den Brüdern muß es seyn, aber welcher? Rede doch — — Nunmehr wäre es ohne Zweifel billig, daß der **Erzehler** sogleich zur Sache käme, und diese geschwind in wenig kurzen und affectvollen Worten entdeckte, ehe er sich mit Beschreibung kleiner Umstände, die vielleicht ganz und gar unnöthig sind, beschäftige. Allein was glaubt man wohl, daß er vorher thut? Er beschreibet in mehr als vierzig Zeilen vor allen Dingen den heiligen Hayn, hinter der mitternächtlichen Seite des Pelopeischen Pallasts, in welchem **Atreus** die blutigen Opfer geschlacht hatte, ohne dieser mit einer Sylbe zu gedenken. Er sagt uns, aus was für Bäumen dieser Wald bestehe, zu welchen Handlungen ihn die Nachkommen des **Tantalus** geweihet; mit was für gelobten Geschenken und Denkmählern er ausgeziert und behangen sey. Er meldet, daß es darinne umgehe, und mahlt fast jede Art von Erscheinungen, die den Tag sowohl als die Nacht darinne schrecklich machten. — — Ich begreife nicht, was der Dichter hierbey muß gedacht haben; noch vielweniger begreife ich, wie sich die Zuschauer eine solche Verzögerung können gefallen lassen. Eine kleine Vorbereitung, wenn etwas sehr wichtiges zu erzehlen ist, wird gar wohl erlaubt; sie reizt die Zuhörer, ihre Aufmerk-

samkeit auf das, was folgen soll, gefaßt zu halten. Allein sie muß diese Aufmerksamkeit nicht vorweg ermüden; sie muß das, was in einer Zeile eine sehr gute Wirkung thun würde, nicht in vierzig ausdehnen. — — Doch damit ich auch meinen Tadel nicht zu weit ausdehne, so will ich das Gemählde des Hayns an seinen Ort gestellt seyn lassen, und mit dem Dichter wieder weiter gehen. „Als nun, läßt er den Erzehler fort„fahren, der rasende **Atreus** in Begleitung der „Kinder seines Bruders in den Hayn gekommen „war, wurden die Altäre sogleich geschmückt. „Aber nun, wo werde ich Worte finden? — „Die Hände werden den edlen Jünglingen auf „den Rücken gebunden, und um ihre Stirne „wird die traurige Opferbinde geschlagen. Da „fehlt kein Weihrauch, kein geheiligter Wein; „das Opfer wird mit Saltzmehl bestreuet, ehe „es das Schlachtmesser berühren darf. Alle „Ordnung wird beybehalten, damit ja eine solche „Lasterthat nicht anders als auf die beste Weise „geschehe.„

Der Chor. Und wessen Hand führte das Eisen?

Der Erzehler. Er selbst ist Priester; er selbst hält das blutige Gebeth, und läßt aus schrecklichem Munde das Sterbelied tönen. Er selbst stehet am Altare, befühlt die dem Tode Geweihten, legt sie zurechte, und ergreift den Stahl. Er selbst giebt Acht, und kein einziger

Opfergebrauch wird übergangen. Der Hayn erzittert; der ganze Pallast schwankt auf dem durchschütterten Boden, und drohet bald hier bald dahin zu stürzen. Oben zur Linken schießt ein Stern durch den Himmel, und ein schwarzer Schweif bemerkt seine Bahn. Der in das Feuer gespritzte Wein wird Blut; dreymal entfällt dem Haupte das Diadem; die Bildsäulen weinen, und ein jeder wird von diesen Vorbedeutungen gerührt. Nur **Atreus** allein bleibt unbeweglich und sich selbst gleich, und hört nicht auf die drohenden Götter zu schrecken. Länger will er nicht verweilen, er springt wieder zu dem Altare, und schielet mit grimmigen Blicken um sich. So irret ein hungriges Tiegerthier in den Gangetischen Wäldern zwischen zwey jungen Stieren. Es ist auf den einen Raub so begierig, wie auf den andern, und nur ungewiß, welchen es zuerst zerreissen solle. Jezt bleckt es den Rachen auf diesen; jezt bleckt es ihn auf jenen zurück, und hält seinen Hunger in Zweifel. Nicht anders betrachtet der ruchlose **Atreus** die Schlachtopfer seines verfluchten Zornes, und steht bey sich an, welches er zuerst, und welches er hernach abthun wolle. Es wäre gleichviel, aber doch steht er bey sich an, und freuet sich, über seine verruchte That zu künsteln.

Der Chor. Aber gegen wen braucht er endlich den Stahl zuerst?

Der Erzehler. Das erste Opfer — — damit man, ohne Zweifel, die kindliche Ehrfurcht nicht vermissen möge — — wird dem Großvater geweihet. **Tantalus** ist dieses erste Opfer.

Der Chor. Mit welchem Muthe, mit welchem Gesichte duldete der Jüngling den Tod?

Der Erzehler. Unbesorgt für sich selbst stand er da, und verschwendete keine Bitte vergebens. Aber der Wütrich stieß und drückte so lange nach, bis sich der Stahl in der Wunde verlohr, und die Hand an die Gurgel traf. Da er das Eisen zurückzog, stand der Leichnam; und als er lange gezweifelt hatte, ob er auf diese oder auf jene Seite fallen sollte, fiel er endlich auf den Vetter. Voller Wuth riß dieser hierauf den **Plisthenes** zum Altare, und schickte ihn dem Bruder nach. Er hieb ihm den Hals ab; der Rumpf fiel vor sich nieder, und der Kopf rollte mit einem unverständlichen kläglichen Murmeln auf den Boden hin.

Der Chor. Nachdem er diesen doppelten Mord vollbracht, was that er alsdann? Schonte er des Knabens? Oder häufte er Verbrechen auf Verbrechen?

Der Erzehler. So wie ein Löwe in Armenischen Wäldern mit siegender Wuth unter den Rindern tobet, und mit blutigem Rachen, auch nach gestilltem Hunger, seinen Grimm nicht ableget; sondern noch hier einen Stier und noch

da einen anfällt, bis er mit müden Zähnen endlich auch den Kälbern drohet: eben so wüthet **Atreus** und schwellet vor Zorn. Er hält das vom doppelten Morde blutige Eisen, vergißt was für ein schwaches Kind er zu durchstossen habe, und hohlt weit von dem Körper aus. (*) Der Stahl drang in der Brust ein, und fuhr durch den Rücken heraus. Das Kind fiel, löschte mit seinem Blute das Feuer auf dem Altar, und starb an der zwiefachen Wunde.

Der Chor. Abscheuliche Lasterthat!

Der Erzehler. Ihr entsetzet euch? Wenn er hier inne gehalten hätte; so wäre er noch fromm.

(*) Die Worte heissen in dem Originale:
Ferrumque gemina cæde perfusum tenens,
Oblitus in quem rueret, infesta manu
Exegit ultra corpus - - -

Alle Ausleger übergehen diese Stelle, und gleichwohl zweifle ich, ob sie von allen gehörig ist verstanden worden. Das exigere corpus ist mir ungemein verdächtig. Ich weis wohl, was bey dem **Virgil** exigere ensem per corpus heißt; allein ob schlechtweg exigere corpus eben dieses heissen könne, daran zweifle ich, und glaube nicht, daß man bey irgend einem Schriftsteller ein ähnliches Exempel finden werde. Ich erkühne mich daher, eine kleine Veränderung zu machen, und anstatt infesta manu zu lesen infestam manum; so daß ultra, welches man vorher adverbialiter nehmen mußte, nunmehr zur Präposition wird, die zu corpus gehöret. Was aber manum exigere heisse, und daß es gar wohl **ausholen** heissen könne, wird man leicht einsehen. Vielleicht könnte auch die Bedeutung, da exigere **versuchen, probiren** heißt, hier zu Statten kommen.

Der Chor. Was kann noch verruchters in der Natur gefunden werden?

Der Erzehler. Ihr glaubt, es sey das Ende seines Verbrechens? Es ist nur eine Staffel desselben.

Der Chor. Aber was hat er weiter thun können? Er hat vielleicht die Leichname den wilden Thieren zu zerreissen vorgeworfen, und ihnen den Holzstoß versagt.

Der Erzehler. Wäre es doch nichts als das! — — — Nunmehr folgt eine sehr gräßliche Beschreibung, die aber so eckel ist, daß ich meine Lesern damit verschonen will. Man sieht darinne, wie **Atreus** die todten Körper in Stücken zerhackt; wie er einen Theil derselben an die Spiesse gesteckt, und den andern in Kessel geworfen, um jene zu braten und diese zu kochen; wie das Feuer diesen grausamen Dienst verweigert, und wie traurig der fette Rauch davon in die Höhe gestiegen. Der **Erzehler** fügt endlich hinzu, daß **Thyest** in der Trunkenheit wirklich von diesen abscheulichen Gerichten gegessen; daß ihm oft die Bissen in dem Schlunde stecken geblieben; daß sich die Sonne, obgleich zu spät, darüber zurück gezogen; daß **Thyest** sein Unglück zwar noch nicht kenne, daß es ihm aber schwerlich lange verborgen bleiben werde.

Mehr hat der **Erzehler** nicht zu sagen. Er geht also wieder fort und die vorhin abgegangene Helfte des Chors tritt herein, ihren Gesang anzustim-

zustimmen. Er enthält lauter Verwunderung und Entsetzen über das Zurückfliehen der Sonne. Sie wissen gar nicht, welcher Ursache sie dasselbe zuschreiben sollen, und vermuthen nichts geringers, als daß die Riesen einen neuen Sturm auf den Himmel müßten gewagt haben, oder daß gar der Untergang der Welt nahe sey. Hieraus also, daß sie nicht wissen, daß die Sonne aus Abscheu über die Verbrechen des **Atreus** zurückgeflohen, ist es klar, daß sie bey der vorhergehenden Unterredung nicht können gegenwärtig gewesen seyn. Da aber doch allerdings der Chor eine unterredende Person dabey ist, so muß man entweder einen doppelten Chor annehmen, oder, wie ich gethan habe, ihn theilen. Es ist erstaunend, daß die Kunstrichter solcher Schwierigkeiten durchaus nicht mit einem Worte gedencken, und alles gethan zu haben glauben, wenn sie hier ein Wörtchen und da einen Umstand, mit Auskrahmung aller ihrer Gelehrsamkeit, erklären — — Vielleicht könte man auch sagen, daß der einzige **Coryphäus** nur mit dem **Erzehler** gesprochen, und daß ausser ihm der gantze Chor abgegangen seye. Vielleicht könnte man sich dieserwegen unter andern darauf berufen, daß der **Erzehler** selbst ihn als eine einzelne Person betrachtet und in der einfachen Zahl mit ihm spricht; als Zeile 746.

— — — Sceleris hunc finem putas?

Kurz vorher redet er ihn zwar in der vielfachen

Zahl an, wenn er ihn in der 744. Zeile fragt: exhorruistis? Allein dieses exhorruistis wäre sehr leicht in exhorruisti zu verwandeln, welches ohnedem der Gleichförmigkeit wegen höchst nothig ist. — — Von dem Chore selbst will ich nicht viel sagen, weil er fast aus nichts, als aus poetischen Blümchen bestehet, die der befürchtete Untergang der Welt, wie man leicht vermuthen kann, reichlich genug darbiethet. Unter andern geht der Dichter den ganzen Thierkreiß durch, und betauert gleichsam ein jedes Zeichen, das nunmehr herabstürzen und in das alte Chaos zurück fallen würde. Zum Schlusse kömmt er wieder auf einige moralische Sprüche. „So sind wir „denn, nach einer unzehligen Menge von Sterb„lichen, die, welche man für würdig erkannt „hat, von den Trümmern der Welt zerschmettert „zu werden? So sind wir es, die auf die lezten „Zeiten verspart wurden? Ach, wie hart ist „unser Schicksal; es sey nun, daß wir die Sonne „verlohren, oder sie vertrieben haben! Doch, „weg ihr Klagen! weg Furcht! Der ist auf das „Leben zu begierig, der nicht einmahl sterben „will, wenn die Welt mit ihm untergeht.

Fünfter Aufzug.

Die grausame Mahlzeit ist vorbey. Atreus kann seine ruchlose Freude länger nicht mäßigen, sondern kömmt heraus, sich seinen abscheuligen Frolockungen zu überlassen. Diese

Diese sind der vornehmste Inhalt des ersten Auftritts in diesem Aufzuge. Aber doch ist er noch nicht zufrieden; er will den **Thyest**, zum Schlusse der Mahlzeit, auch noch das Blut seiner Kinder zu trincken geben. Er befiehlt daher seinen Dienern, die Thore des Pallasts zu eröfnen, und man sieht in der Entfernung den **Thyest** am Tische liegen. **Atreus** hatte bey Zermetzlung der Kinder, ihre Köpfe zurücke gelegt, um sie dem Vater, bey Eröfnung seines Unglücks, zu zeigen. Er freuet sich schon im voraus über die Entferbung des Gesichts, mit welcher sie **Thyest** erblicken werde. „Das, spricht er, muß ich mit ansehe. Ich „muß es mit anhören, welche Worte sein „Schmerz zuerst ausstossen wird. Ich muß „dabey seyn, wenn er starr und für Entsetzen „wie entseelt da stehen wird. Das ist die Frucht „meiner That! Ich mag ihm nicht sowohl elend „seyn, als elend werden sehn. — — Er wird mit Vergnügen gewahr, daß **Thyest** schon fast truncken sey, und hoft daher, daß ihm seine List mit dem Blute, welches er unter alten Wein von einer starcken Farbe mischen wolle, desto eher gelingen werde. — — „Ein solches „Mahl muß mit einem solchen Truncke beschlos„sen werden. Er, der lieber mein Blut ge„truncken hätte, soll das Blut der Seinen trin„cken. Hört, schon stimmt er festliche Gesänge „an, und ist seines Verstandes kaum mehr „mächtig.

Hier

Hier nun kömmt Thyest langsam hervor, und sein Gesang ist eine Ermunterung seiner selbst, alle traurige Vorstellungen fahren zu lassen. „Heitere deine Blicke zur gegenwärtigen Freude „auf, und verjage den alten Thyest aus deinem „Gemüthe! Aber so sind die Elenden! Sie „trauen dem Glücke nie, wenn es sie gleich wie„der anlacht, und freuen sich mit Widerwillen. „Welcher ohne Ursache erregter Schmerz verbeuth „mir diesen festlichen Tag zu feyern, und befiehlt „mir, zu weinen? Was ist es, das mir mein „Haupt mit frischen Blumen zu kränzen nicht „erlauben will? Es will nicht; es will nicht! — „Unerwartete Thränen rollen die Wangen herab, „und mitten unter meine Worte mischen sich „Seufzer — — Ach, der sein Unglück ahn„dende Geist verkündiget mit diesen Zeichen ein „nahes Leiden! — — Doch mit was für trau„rigen Erwartungen quälst du dich, Unsinniger? „Ueberlaß dich deinem Bruder voll leichtgläu„biger Liebe! Es sey nun was es sey, so fürchtest „du dich entweder ohne Grund, oder zu spät. „Gern wollt ich Unglücklicher mich nicht fürchten, „aber mein Innerstes bebet vor Schrecken. „Schnell strömet aus den Augen eine Fluth von „Zehren, und strömet ohne Ursache. Ist es „Schmerz, oder ist es Furcht? Oder hat auch „eine heftige Freude ihre Thränen?

Nunmehr redet ihn **Atreus** an: „Laß uns, „Bruder, unsere Freude verbinden,| |diesen „glück-

„glücklichen Tag würdig zu begehen. Heute „wird mein Thron befestiget; heute wird ein „Friede gestiftet, wie er unserer brüderlichen „Treue geziemet.

Thyest. Die reiche Tafel hat mich genung gesättiget; ich glühe vom Weine. Aber wie unendlich könnte meine Freude vermehret werden, wenn ich mich mit den Meinigen freuen dürfte.

Atreus. Glaube, daß sie so gut verwahrt sind, als ob du sie in deinen Armen hieltest. Sie sind hier, und werden hier bleiben. Von deinen Kindern soll dir nichts verlohren gehen. Ich will dich ihre Gesichter, die du so sehnlich verlangst, sehen lassen; ich will sie dich alle geniessen lassen. Deine Begierde soll gesättiget werden; fürchte nichts. Sie liegen noch jetzt, mit meinen Kindern zugleich, an dem frohen Tische; aber man soll sie gleich herhohlen. Nimm nur unterdessen diesen unsern Geschlechtsbecher, mit Bachus Gaben erfüllet, aus meiner Hand —

Thyest vermuthet bey diesen zweydeutigen Reden, noch nichts arges. Er greift mit Dancksagung nach dem Becher, ihn vor dem Angesichte der väterlichen Götter auf eine ewige Liebe auszuleeren, und ist eben in der Stellung, ihn an den Mund zu führen; als seine fürchterliche Ahndungen zunehmen. „Was ist das? die „Hand will nicht gehorchen? die Schwere des „Bechers wächst und ziehet die Rechte mit nieder? „Ich bringe ihn dem Munde näher, und ver-

„giesse

„giesse zitternd den Wein, ohne die betrogenen „Lippen zu netzen. Sieh! selbst der Tisch springt „von dem erschütterten Boden in die Höh! Kaum „leuchtet das Feuer! Die schwere öde Luft er„starret schrecklich zwischen Tag und Nacht! „Das krachende Gewölbe des Himmels drohet „zu stürzen! Schwartze Schatten verdicken „die Finsterniß, und die Nacht verbirgt sich in „Nacht! Alles Gestirne flieht! Es drohe, was „uns auch drohe; nur daß es meinen Bruder, „nur daß es meine Kinder verschone! Auf mein „unwürdiges Haupt allein breche das Wetter „los. Ach, jezt, jezt gieb mir meine Kinder „wieder.

Atreus. Ich will sie dir geben, und kein Tag soll sie dir jemahls wieder rauben. — — Hier muß man sich vorstellen, daß **Atreus** einen Winck giebt, und die zurück gelegten Häupter und Hände der Kinder herbey bringen läßt, unterdessen daß **Thyest** in dem vorigen Tone fortfährt: „Welch ein Aufruhr durchwühlet „mein Eingeweide? Was zittert in meinem „Innern? Ich fühle eine ungeduldige Last, und „aus meiner Brust steigen Seufzer auf, die „nicht meine sind. Kommt doch, meine Söhne! „Euer unglücklicher Vater ruft euch. Kommt „doch! Euer Anblick wird diesen Schmerz ver„jagen. Hörte ich sie nicht? Wo sprachen „sie? — — Nunmehr sind ihre traurigen

„Ueber=

Ueberbleibsel hier, und **Atreus** siehet sich an seinem erwünschten Augenblicke.

Atreus. Halte deine väterlichen Umarmungen bereit! Hier sind sie! (**indem er sie ihm zeigt,**) Erkennst du deine Söhne?

Thyest. Ich erkenne den Bruder! Erde! und so eine Schandthat konntest du auf dir dulden? — — Dieses ist der Anfang von den gräßlichsten Verwünschungen seines Bruders und seiner selbst. Das **ich erkenne den Bruder** ist ohne Zweifel ein Meisterzug, der alles auf einmal dencken läßt, was **Thyest** hier kann empfunden haben. Er scheinet zwar etwas von einer spitzigen Gegenrede an sich zu haben, aber gleichwohl muß seine Würckung in dem Munde des Schauspieles vortreflich gewesen seyn, wenn er das dazu gehörige starrende Erstaunen mit gnug Bitterkeit und Abscheu hat ausdrucken können. — — Es fehlt so viel, daß **Atreus** von den Verwünschungen seines Bruders sollte gerührt werden, daß er ihn vielmehr auf die spöttischste Art unterbricht:

Atreus. Nimm sie doch lieber hin, die so lange begehrten Kinder. Dein Bruder verwehrt es dir nicht länger. Geniesse sie; küsse sie; theile unter alle drey die Zeichen deiner Liebe.

Thyest. War das der Bund? War das die Aussöhnung? Ist das die brüderliche Treue? So legst du deinen Haß ab? Ich kann dich nun nicht bitten, mir meine Kinder unverlezt zu lassen;

sen; aber das muß ich dich bitten, ein Bruder den Bruder, was du mir, deinem Verbrechen, deinem Hasse unbeschadet, verstatten kanst. Erlaube mir, ihnen die lezte Pflicht zu erweisen. Gieb mir ihre Körper wieder, und du sollst sie sogleich auf dem Scheiterhaufen brennen sehen. Ich bitte dich um nichts, was ich besitzen, sondern um etwas, was ich verlieren will.

Atreus. Was von deinen Söhnen übrig ist, sollst du haben; was von ihnen nicht mehr übrig ist, das hast du schon.

Thyest. Hast du sie den Vögeln zur Speise hinwerfen lassen? Oder werden sie zum Frasse für wilde Thiere gespart?

Atreus. Du selbst hast deine Söhne in ruchlosen Gerichten genossen.

Thyest. Das war es, wovor sich die Götter entsezten! Das trieb den Tag in sein östliches Thor zurück! In welche Klagen soll ich Elender ausbrechen? Welche Worte soll mein Schmerz wählen? Hier seh ich sie, die abgehauene Köpfe und die vom zerschmetterten Arme getrennten Hände! Das war es, was dem hungrigen Vater nicht herab wollte! Wie welzet sich das Eingeweide in mir! Der verschlossene Greuel tobet und suchet einen Ausgang. Gib mir, Bruder, das von meinem Blute schon trunckene Schwerd, um mit dem Eisen meinen Kindern den Weg zu öfnen. Man versagt mir das Schwerd? So mag denn die hohle Brust von

trau-

traurigen Schlägen ertönen. Halt ein, Unglücklicher! Verschone die Schatten. Wer hat dergleichen Abscheuligkeit gesehen? Welcher Heniosche auf den rauhen Felsen des unwirthbaren Caucasus? Welcher **Procrustes**, das Schrecken der attischen Gegenden? Ich Vater drücke die Söhne; und die Söhne den Vater. So kanntest du denn bey deinem Verbrechen keine Maaß?

Atreus. Maaß muß man in den Verbrechen halten, wenn man sie begehet, nicht aber wenn man sie rächet. Auch das ist mir noch zu geringe. Aus den Wunden selbst hätte ich das warme Blut in deinen Mund sollen fliessen lassen, damit es aus ihren lebendigen Leibern in deinen gekommen wäre. Mein Zorn hat mich hintergangen. Ich war zu schnell; ich that nichts, als daß ich sie mit dem Stahle am Altare niederstieß, und die Hausgötter mit diesem ihnen gelobten Opfer versöhnete. Ich trennte die Glieder von den todten Körpern und hieb sie in kleine Stücken. Diese warf ich in siedende Kessel, und jene ließ ich am langsamen Feuer braten. Ich hörte sie an dem Spiesse zischen; ich wartete mit eigener Hand das Feuer. Alles dieses hätte ihr Vater weit besser thun können. Meine Rache ist falsch ausgeschlagen. Er hat mit ruchlosem Munde seine Kinder zermalmt; aber er wußte es nicht; aber sie wußten es nicht. — — Thyest hebt hierauf neue Verwünschungen an, und alles was er von dem Beherrscher des Himmels bittet, ist dieses,

 daß

daß er ihn mit dem Feuer seines Blitzes verzehren möge. Auf diese einzige Art könne seinen Kindern der letzte Dienst, sie zu verbrennen, erwiesen werden. Oder wenn keine Gottheit die Ruchlosen zerschmettern wolle, so wünscht er, daß wenigstens die Sonne niemals wieder zurückkehren, sondern eine ewige Nacht diese unmenschlichen Verbrechen bedecken möge.

Atreus. Nun preise ich meine Hände! Nun habe ich die Palme errungen! Meine Laster wären umsonst, wenn es dich nicht so schmerzte. Nun düncket mich, werden mir Kinder gebohren. Nun düncket mich, dem keuschen Ehebette die verletzte Treue wiedergegeben zu haben.

Thyest. Was hatten aber die Kinder verbrochen?

Atreus. Daß sie deine Kinder waren.

Thyest. Dem Vater seine Söhne — —

Atreus. Ja, und was mich freuet, seine gewissen Söhne.

Thyest. Euch ruf ich an, ihr Schutzgötter der Frommen — —

Atreus. Warum nicht lieber die Schutzgötter der Ehen?

Thyest. Wer vergilt Verbrechen mit Verbrechen?

Atreus. Ich weiß, worüber du klagst. Es schmerzt dich, daß ich dir mit dem Verbrechen zuvorgekommen bin. Nicht das geht dir nahe, daß du diese gräßliche Mahlzeit genossen, sondern

daß

daß du sie nicht zubereitet. Du hattest im Sinne, deinen unwissenden Bruder gleiche Gerichte vorzusetzen, und mit Hülfe der Mutter, meine Kinder eines ähnlichen Todes sterben zu lassen; wenn du sie nur nicht für deine gehalten hättest.

Thyest. Die Götter werden Rächer seyn; und diesen übergeben dich meine Wünsche zur Strafe.

Atreus. Und dich zu strafen, will ich deinen Kindern überlassen.

Beurtheilung des Thyest.

So schließt sich dieses schreckliche Trauerspiel, dessen blosser Inhalt, wenn er auch noch so trocken erzehlt wird, schon Entsetzen erwecken muß. Die Fabel ist einfach, und ohne alle Episoden, von welchen die alten tragischen Dichter überhaupt keine Freunde waren. Sie führten den Faden ihrer Handlung gerade aus, und verliessen sich auf ihre Kunst, ohne viele Verwicklung, fünf Acte mit nichts zu füllen, als was nothwendig zu ihrem Zwecke gehörte.

Atreus will sich an seinem Bruder rächen; er macht einen Anschlag; der Anschlag gelingt, und **Atreus** rächet sich. Das ist es alle; aber bleibt deswegen irgendwo unsere Aufmercksamkeit müßig? Es ist wahr, der Alte macht wenig Scene; allein wer hat es uns denn befohlen, derselben in jedem Aufzuge so eine Menge zu machen? Wir strengen das Gedächtniß unserer Zuhörer oft auf eine übermäßige Art an; wir

häufen Verwirrung auf Verwirrung, Erzehlung auf Erzehlung, und vergessen es, so zu reden mit Fleiß, daß man nicht viel dencken muß, wenn man viel empfinden soll. Wenn der Verstand arbeitet, so ruhet das Herz; und wenn sich das Herz zu zeigen hat, so muß der Verstand ruhen können. — — Die Rache des **Atreus** ist so unmenschlich, daß der Dichter eine Art von Vorbereitung nöthig befunden hat, sie glaubwürdig genug zu machen. Aus diesem Gesichtspuncte muß man den ganzen ersten Aufzug betrachten, in welchem er den Schatten des **Tantalus** und die Furie nur deswegen einführet, damit **Atreus** von etwas mehr, als von der Wuth und Rachsucht seines Herzens, getrieben zu werden scheine. Ein Theil der Hölle und das Schicksal des Pelopeischen Hauses muß ihn zu den Verbrechen gleichsam zwingen, die alle Natur auf eine so gewaltige Art überschreiten. Zu der Handlung selbst trägt dieser Aufzug sonst gar nichts bey, und das Trauerspiel würde eben so vollständig seyn, wenn es auch erst bey dem zweyten Aufzuge seinen Anfang nähme. Ich werde weiter unten noch eine andere Anmerckung hierüber machen — — Die Einheit des Orts hat der Dichter glücklich beobachtet. Es läßt alles vor dem königlichen Pallaste vor sich gehen, und nur in dem letzten Aufzuge wird dieser Ort gleichsam erweitert, indem sich der Pallast selbst öfnet, und den **Thyest** an der Tafel zeiget. Es

muß

muß dieses ein ganz anderer Anblick gewesen seyn, als wenn ein jetziger Dichter in gleichen Fällen den hintern Vorhang muß aufziehen lassen. Nur wolte ich, daß der Römer bey dieser prächtigen Aussicht in einen starck erleuchteten Speisesaal des Pallasts, ein wenig mehr Kunst angebracht hätte. **Atreus** ist draussen vor dem Pallaste, und giebt selbst den Befehl ihn zu öfnen: (Z. 901.)

turba famularis fores
Templi relaxa; festa patefiat domus.

Warum befiehlt er aber dieses? Der Zuschauer wegen, ohne Zweifel, und wenn keine Zuschauer da wären, so würde er vielleicht ohne diese weite Eröfnung zu seinem Bruder hinein gegangen seyn. Ich würde es viel lieber sehen, wenn der Pallast gleich vom Anfange des Aufzuges geöfnet wäre; **Atreus** könte in der Entfernung doch wohl noch sagen, was er wollte, ohne von dem **Thyest** gehört zu werden. So gut sich dieses bey der letzten Helfte seiner Rede thun ließ, eben so gut hätte es auch bey der ersten geschehen können. — — Es wäre gut, wenn ich bey der Einheit der Zeit, weiter nichts als nur eben so eine Kleinigkeit zu erinnern hätte. Allein hier wird man mit dem Dichter weniger zufrieden seyn können. Er setzt den Anfang seines Stücks noch vor den Anbruch des Tages, und mußte nothwendig einen Theil der Nacht zu Hülfe nehmen, weil er Geister wollte erscheinen lassen,

und diese, nach der Meinung der Heiden, am Tage nicht erscheinen durften. Die letzten Worte, welche die Furie zu den Schatten des **Tantalus** sagt, zeigen es deutlich genug:

En ipse Titan dubitat, au jubeat sequi,
Cogatque habenis ire periturum diem.

Die Sonne also geht eben auf, als die Geister von der Bühne verschwinden, und die Berathschlagungen des **Atreus** in dem zweyten Aufzuge fallen am frühesten Morgen vor. Alles dieses hat seine Richtigkeit. Aber nunmehr kömmt ein Punct, bey welchem es mehr wird zu bedencken geben. Am Ende des zweyten Aufzuges beschließt **Atreus** seine Söhne, den **Menelaus** und **Agamemnon**, an den **Thyest** abzuschicken; und zu Anfange des dritten Aufzuges erscheinet **Thyest** bereits mit seinen Söhnen. Was muß also in dem Zwischenraume vorgefallen seyn? **Atreus** hat seinen Söhnen das Geschäfte aufgetragen; sie haben es über sich genommen; sie haben den **Thyest** aufgesucht; sie haben ihn gefunden; sie haben ihn überredet; er macht sich auf den Weg; er ist da. Und wie viel Zeit kan man auf dieses alles rechnen? Wir wollen es gleich sehen. Im vierten Aufzuge, nachdem **Atreus** den **Thyest** empfangen, nachdem er ihm alle Schmeicheleyen einer verstellten Aussöhnung gemacht, nachdem er ihm den königlichen Purpur umlegen lassen, nachdem er sein grausames Opfer vollzogen, nachdem er das

unmenschliche

unmenschliche Mahl zubereitet, nach allem diesen, sage ich, ist es, wenn die Sonne vor Entsetzen zurücke flieht, eben Mittag. Der Dichter giebt diesen Zeitpunct in der 777ten Zeile:

O Phœbe patiens, fugeris retro licet,
Medioque ruptum merseris *cœlo* diem &c.

und in der 792ten

— — quo vertis iter
Medioque diem perdis Olympo?

selbst an. Ist es nun aber da Mittag, so muß Thyest noch einige Stunden vor Mittage angekommen seyn. Einige Stunden nach Sonnen-Aufgang ward er gehohlt; und nun urtheile man selbst, wie viel Stunden zu obigem Zwischen-Raume übrig bleiben. Die natürlichste Entschuldigung, die einem hiebey einfallen kann, ist diese, daß man sagte, Thyest müsse sich ganz in der Nähe aufgehalten haben; aber auch mit dieser Nähe wird nicht alles gehoben seyn. Und wie nahe ist er denn würcklich gewesen? Ich finde in dem ganzen Stücke zwey Stellen, aus welchen sich dieser Umstand einigermassen bestimmen läßt. Die erste sind die Worte des Atreus, Z. 297.

— — relictis exul hospitiis vagus
Regno ut miserias mutet &c.

Wenn hier hospitia einen Aufenthalt in ganz fremden Ländern, und exul einen, der sich ausser seinem Vaterlande aufhält, bedeuten soll, so wird die vorgebrachte Schwierigkeit nicht ver-

ringert, sondern unendlich vergrössert. Nicht Argos allein; der ganze Peloponnesus gehörte dem Atreus, und hatte dem Thyest gehört, so lange er mit seinem Bruder zugleich regierte. Soll sich dieser also ausserhalb demselben befunden haben, so konnte er nicht in einigen Stunden, sondern kaum in einigen Tagen herbey geschaft werden. Doch die andere Stelle (Z. 412. u. f.) wird zeigen, daß man die erste in einem engern Verstande nehmen müsse. Thyest sagt zu sich selbst:

— — — repete sylvestres fugas,
Saltusque densos potius, & mixtam feris,
Similemque vitam. — —

Er hielt sich also nur in Wäldern verborgen, die freylich nicht allzuweit, aber auch nicht allzunahe seyn durften. Und in diesen mögen ihn die Söhne des Atreus gesucht und auch sogleich gefunden haben, so unwahrscheinlich es auch ist, daß sich ein Mann, der sich einmal verbergen muß, nicht besser verbergen werde. Dennoch wird man schwerlich die schleunige Ankunft desselben so leicht begreifen können, als man sie, ohne anstößig zu seyn, begreifen sollte. Ich will mich hierbey nicht länger aufhalten, sondern nur noch ein Wort von den Charakteren sagen. — — Sie sind ohne Zweifel so vollkommen ausgedruckt, daß man wegen keines eintzigen in Ungewißheit bleiben kann. Die Abstechungen, in welche übrigens der Dichter die beyden Brüder gesetzt

hat,

hat, ist unvergleichlich. In dem Atreus sieht man einen Unmenschen, der auf nichts als Rache denckt, und in dem Thyest eines von den rechtschaffenen Herzen, die sich durch den geringsten Anschein von Güte hintergehen lassen, auch wenn ihnen die Vernunft noch so viel Ursachen, nicht allzuleichtgläubig zu seyn, darbiethet. Was für zärtliche und edele Gedancken äussert er, da er sich auf einmal blos deswegen für schuldig erkennet, weil sein Bruder sich jetzt so gütig gegen ihm erzeige. Und was für eine besorgte Liebe für diesen ruchlosen Bruder verräth die einzige Wendung, da er eben sein Unglück erfahren soll, welches durch die ganze Natur ein schreckliches Entsetzen verbreitet, und noch sagt:

— — quicquid est, fratri precor
Gnatisque parcat; omnis in vile hoc caput
Abeat procella — —

Aber nun möchte ich wissen, warum der Dichter diesen vortreflichen Charakter durch einen Zug hat schänden müssen, der den Thyest zu nichts geringern, als zu einen Gottesleugner macht?

— — & patrios deos
(Si sunt tamen dii) cerno — —

Dieses sind fast seine ersten Worte, und ich gestehe es ganz gern, daß, als ich sie zuerst las, ich mir einen sehr abscheulichen Thyest versprach.

Von andern alten Trauerspielen dieses Inhalts.

Das Alterthnm hat mehr als eine Tragödie von der abscheulichen Rache des **Atreus** gehabt, ob gleich nicht mehr als diese eintzige auf uns gekommen ist. Unter den Griechen hatten **Agathon**, **Nikomachus** von Athen, **Theognis**, (nicht aber der Sittendichter,) **Kleophon**, und andere diesen Stof bearbeitet; vornehmlich aber **Euripides**, welchen ich zuerst hätte nennen sollen. Wenn uns das Stück dieses Meisters übrig geblieben wäre, so würden wir vielleicht sehen, daß ihm der Römer verschiedenes abgeborgt habe. Doch auch in seiner eigenen Sprache hat es ihm hier nicht an Mustern, wenigstens nicht an Vorgängern gefehlet, deren vielleicht jeder einen von den Griechen nachgeahmet hatte. **Nonius** und **Festus** führen einen Thyest des **Ennius** an; **Fulgentius**, einen Thyest des **Pacunius**; **Censorinus** einen Thyest des **Junius Gracchus**; und **Quintilian** einen von dem **L. Varius**. Wenn man dem **Donat** und **Servius** glauben darf, so ist der eigentliche Verfasser dieses letztern **Virgil** gewesen. Er soll mit der Frau des **L. Varius** ein wenig vertraut gelebt, und ihr sein Stück gegeben haben. Von der Frau habe es der Mann bekommen, und dieser habe es alsdann unter seinem eigenen Namen öffentlich abgelesen. **Virgil** selbst soll auf diese

Begeben-

Begebenheit mit folgende Zeilen in seinen Hirtengedichten zielen:

Quem mea carminibus meruisset fistula caprum.

Wenn aber die Begebenheit eben so ungewiß ist, als die Anspielung, so kann man sie ganz sicher unter diejenigen Mährchen rechnen, welche der Neid so gar gern auf die Rechnung grosser Geister schreibet. — — Doch nicht diejenigen Stücke allein, welche den Namen Thyest führen, gehören hieher, sondern auch diejenigen, welche man unter der Benennung Atreus angezogen findet, und vielleicht auch wohl die, welche die Pelopiden überschrieben waren. Unter dem erstern Titel hat unter andern L. Attius ein Trauerspiel verfertiget, dessen Nonius und Priscian gedencken. Aus den wenigen Zeilen, die sie daraus anführen, kann man nicht undeutlich schliessen, daß es mit unserm Thyest viel Gleichheit gehabt haben müsse. Ueber eine Stelle aber daraus kann ich nicht unterlassen, hier eine Anmerckung zu machen. Sie kömmt bey dem Nonius unter dem Worte *vesci* vor, und ist diese:

Ne cum Tyranno quisquam epulandi gratia
Accumbat mensam, aut eandem vescatur dapem.

Ich weiß nicht, ob ich der einzige seyn werde, dem es ein wenig wunderbar vorgekommen, daß Thyest bey einem öffentlichen Mahle ganz allein

von

von den abscheulichen Gerichten habe essen können. Haben andere mit ihm zu Tische gelegen, und sie sind ihm nur allein vorgesetzt worden, so hat er ja natürlicher Weise müssen Verdacht fassen. Hat ihm aber niemand an der Tafel Gesellschaft geleistet, wie es in unserm obigen Stücke zu seyn scheinet, wo nicht einmal **Atreus** mit ihm speiset, so hat ja diese Absonderung nothwendig auch Gedancken erregen müssen. Diese Schwierigkeit also hatte der alte **Attius** vielleicht, wer weiß durch welchen glücklichen Einfall, gehoben. Wenigstens sind die angeführten Worte ein ausdrücklicher Befehl, daß sich niemand mit dem **Thyest** zu Tische legen, noch mit ihm von eben denselben Gerichten essen solle. Eine Ursache dieses Befehls wird er ohne Zweifel auch angeführet haben, und zwar eine solche, die allem Argwohne wegen der wahren Ursache vorzubeugen fähig war. Denn ohne diese wäre der blosse Befehl noch weit schlimmer, als das völlige Stillschweigen über den bedencklichen Umstand gewesen; wie ein jeder auch ohne mein Erinnern leicht einsehen wird.

Wahrscheinlicher Beweis, daß der rasende Herkules und der Thyest einen Verfasser haben.

Es ist hier noch nicht der Ort, zu zeigen, wem eigentlich das eine und das andere dieser zwey Trauerspiele von alten Schriftstellern beygelegt

gelegt worden. Ich will thun als ob man gar keine Zeugnisse hätte, und bloß aus ihren innern Kennzeichen so viel zu schliessen suchen, als in der Folge nöthig seyn wird, ein jedes von den zehn Stücken kenntlich genug zu machen, um es mit Einsicht diesem oder jenem beylegen zu können. Drey Stücke sind es, welche im **Thyest** eben denselben Verfasser verrathen, den man im **rasenden Herkules** hat kennen lernen; die Schreibart, die Kunst, die Fehler. Die Schreibart ist in beyden Stücken gleich kurz, gleich starck, gleich kühn, gleich gesucht. Es herrscht durchaus einerley tragischer Pomp darinne; einerley Wohlklang und einerley Art der Fügung. Alles dieses läßt sich ohne Mühe entdecken, und will man diese Untersuchung ins Kleine treiben, so wird man auch gar leicht gewisse Worte antreffen, die dem Verfasser so eigenthümlich sind, daß man sie schwerlich anderwärts wiederhohlt finden kann, ohne sich zu überreden, daß sie wohl das einemal wie das andere aus eben derselben Feder könnten geflossen seyn. Ich will eine einzige Probe von solchen Worten anführen. Man halte den 1193ten Vers des **Herkules**:

Quid hoc? manus refugit: hic *errat* scelus.

gegen den 473ten des **Thyest**:

Rogat? timendum est: *errat* hic aliquis dolus.

Findet

Findet man nicht in beyden Stellen ein sehr gewöhnliches Wort in einer sehr ungewöhnlichen Bedeutung gebraucht? Errare ist hier beydesmal so viel als subesse, und ich wenigstens kann mich nicht erinnern, es bey irgend einem andern Schriftsteller in eben diesem Verstande gelesen zu haben. Jedoch ich will dergleichen grammatische Anmerckungen denjenigen überlassen, welchen sie eigentlich zugehören, und mich zu dem zweyten Puncte wenden. Ueberhaupt zwar wird man die Anmerckung schon oben mit mir gemacht haben, daß sich in der Oekonomie des **Thyest** weniger Kunst zeigt, als in dem **rasenden Herkules**; gleichwohl aber ist in beyden ein gewisser Kunstgrif angebracht, an welchen man die Hand ihres Meisters erkennet. Ich finde diesen Kunstgrif in dem ersten Aufzuge sowohl des eines, als des andern, und hier ist es, wo ich die oben versprochene Anmerckung darüber beybringen will. Die **Juno**, welche in dem **Herkules** die Bühne eröfnet, hat ungemein viel ähnliches mit dem **Tantalus** und der **Megära**, welche es im **Thyest** thun. Beyde sind als eine Art von Prologen anzusehen; ich sage als eine Art, um sie von den gewöhnlichen Prologen bey den Alten zu unterscheiden, die zu nichts als zur Erklärung des Inhalts bestimmt waren, und mehr den Mangel der Kunst, als die Kunst verrathen. Der römische Dichter hatte seine Stücke so eingerichtet, daß sie aus sich selbst sattsam verständ-

lich

lich waren, und jener einleitenden Vorerinnerungen gar wohl entbehren konnten; wie es denn offenbar ist, daß das eine wie das andre auch ohne die ersten Aufzüge ganz seyn würde. Nur gewisse Wahrscheinlichkeiten würden beyden ohne dieselben fehlen, die ihnen zwey verschiedene Schriftsteller wohl schwerlich auf eine und eben dieselbe Art möchten gegeben haben. In dem **Herkules** würde, wie wir schon gesehen, ohne die vorläufige Einführung der **Juno** die Einheit der Handlung gelitten haben; und im **Thyest**, ohne die Vorbereitung der Furie, die innere Wahrscheinlichkeit der Handlung, so sehr auch die Wahrheit derselben durch die Geschichte ausser allem Zweifel gesetzt seyn konnte. Diese Gleichheit nun, die ersten Aufzüge zu etwas mehr als zu blossen trocknen historischen Einleitungen, welches sie in den meisten alten Trauerspielen sind, zu machen, und durch sie einem etwanigen Tadel zuvorzukommen, beweiset, sollte ich meinen, so ziemlich einerley Denkungsart, die sich in besondern Vergleichungen noch deutlicher zeigen muß. Zum Exempel, in Schilderung der Charaktern ist der Verfasser des **Herkules** vollkommen der Verfasser des **Thyest.** Man erinnere sich aus jenem des **Lycus** und aus diesem des **Atreus.** Es sind nicht nur beydes Tyrannen, sondern auch beydes Tyrannen von einerley Grundsätzen, welches sie schwerlich seyn würden, wenn es

nicht die wiederholten Einfälle eben desselben Dichters wären. **Lycus** sagt:

> Qui morte cunctos luere supplicium jubet
> Nescit Tyrannus esse. Diversa irroga,
> Miserum veta perire, felicem jube.

Und **Atreus** sagt:

> De fine pœnæ loqueris, ego pœnam volo,
> Perimat tyrannus lenis: in regno meo
> Mors impetratur.

Diese Gedanken könnten, ohne Zweifel, einander nicht gleicher seyn, und nur der Verfasser selbst kann das Recht haben, sich auf eine solche Art auszuschreiben. Ein Nachahmer aber läßt sich hier, auch um deswillen, nicht vermuthen, weil ausserdem weder der Dichter des **Herkules** noch der Dichter des **Thyest**, als zwey verschiedene Dichter betrachtet, an Sinnsprüchen und schönen Gedanken so arm sind, daß einer dem andern ein solches Blümchen hätte stehlen dürfen — — Der dritte Punct, in welchem ich beyde Stücke sehr ähnlich finde, sind ihre Fehler. Als einen der größten hat man die häufigen Beschreibungen bereits angemerkt. Man vergleiche aber nur die Beschreibung des unterirdischen Reichs und der Thaten des Herkules, in dem dritten Aufzuge dieses Trauerspiels, etwas umständlicher mit der Beschreibung des geheiligten Hayns, im vierten Aufzuge des Thyest, so wird man ohne Schwierigkeit in beyden Schildereyen eben denselben Pinsel, eben dieselben Farben entdecken.

decken. Beyde übrigens stehen auch vollkommen, die eine so wohl als die andre, ganz an der unrechten Stelle, und die Begierde zu mahlen muß bey dem Dichter ausserordentlich groß gewesen seyn, daß er sie wenigstens nicht bis zur gelegenen Zeit hat mäßigen können. Ein andrer Fehler in unsern zwey Trauerspielen, ist die öftere Auskrahmung einer zimlich gesuchten geographischen und astronomischen Gelehrsamkeit. An einem Orte in dem Herkules habe ich den Dichter zwar dieserwegen gegen den P. **Brumoy** vertheidiget; (siehe oben S. 46. 47.) allein man muß nicht glauben, daß ich das, was einmal sehr wohl zu entschuldigen war, auch an allen andern Orten gut heissen wolle. Ich brauche dieses hier nicht weitläuftiger auszuführen, weil ich mich, in einer so deutliche Sache, sicher auf die Unterscheidungskraft der Leser verlassen kann, und weil es überhaupt hier bloß auf die Gleichheit der Stellen, nicht aber auf ihren innern Werth ankömmt. Man halte also folgendes aus dem **Herkules:**

Quis Tanais, aut quis Nilus, aut quis Persica
Violentis unda Tigris, aut Rhenus ferox
Tagusve Ibera turbidus gaza fluens
Abluere dextram poterit?

gegen folgende aus dem **Thyest:**

Quænam ista regio est, Argos & Sparte pios
Sortita fratres? & maris gemini premens
Fauces Corinthus? an feris Ister fugam

Præbens Alanis? an sub æterna nive
Hyrcana tellus? an vagi passim Scythæ?

besonders aber den Chor des vierten Aufzuges im **Thyest** gegen den Anfang des **Herkules**; und man wird sich hoffentlich, alle angeführte Umstände zusammen genommen, kein Bedenken machen, beyde Trauerspiele einem Verfasser zuzuschreiben.

Von neuern Trauerspielen, welche die Aufschrift Thyest führen.

Auf dem italiänischen Theater stößt uns hier abermal **Lud. Dolce** auf, welcher den lateinischen **Thyest** nach seiner Art in Versen übersetzt hat. **Delrio** sagt von ihm: italice tragœdiam Thyestem non inelaganter Ludovicus Dulcis composuit; und scheint also die Arbeit des Italiäners mehr für etwas ihm eignes, als für eine Ubersetzung zu halten. Als eine solche mag sie auch wohl sehr nntreu gerathen seyn, indem ihm, wie **Brunoy** anmerkt, so gar das oben gerühmte agnosco fratrem entwischt ist; dessen Nachdruck er entweder nicht eingesehen, oder in seine Sprache nicht überzutragen gewust hat. — — Von der französischen Bühne haben wir schon bey Gelegenheit des Herkules, auch den Thyest des **Roland Brisset** angeführet; er ist mit Chören, und wird also schwerlich etwas anders seyn, als eine schlechte Ubersetzung, wie sie es zu seiner Zeit alle waren. Außer diesem hat

auch ein gewisser **Montleon** 1633 eine **Thyest** drucken lassen. Deßgleichen will man von einem **Thyest** des **Pousset de Montauban** wissen, der sich aber nicht in der Sammlung seiner Schauspiele (von 1654 in 12mo) befindet. Man kennt diesen **Montauban** als einen Freund des **Racine**, des **Despreaux** und **Chapelle**, und behauptet so gar, daß er mit an des erstern Lustspiele les Plaideurs arbeiten helfen. Doch alle diese drey französischen Schriftsteller haben des Ruhms verfehlt, den ein neuer Dichter aus ihrem Volke in diesen Schranken erwerben sollte. Ich würde mir daher einen grossen Fehler der Unterlassung vorzuwerfen haben, wenn ich nicht

Von dem Atreus und Thyest des ältern Hrn. von Crebillon

etwas umständlicher handelte. Dieser schöne Geist, welcher, so zureden, mit dem Hr. von **Fontenelle** um die Wette lebt, kann, wenn er will, auf den 29ten December dieses Jahres, sein theatralisches Jubiläum feyern. An diesem Tage nehmlich, vor funfzig Jahren, ward sein erstes Trauerspiel in Paris zum erstenmale aufgeführt. Es war dieses sein **Idomeneus**, mit welchem er Beyfall genug erhielt, um sich aufmuntern zu lassen, der Tragödie, die damals in einer Art von Entkräftung ganz darnieder lag, in seiner Person einen neuen würdigen Dichter zu verschaffen. Die unnachahmlichen Wercke des

Corneille und des Racine brachten alle, welche eben diese Bahn durchlaufen wollen, zur Bewunderung nicht minder, als zur Verzweiflung. Sie waren unfähig diesen grossen Meistern zu folgen, und gaben sich also nur mit den kleinen Theilen dieser Dichtungsart ab. Einige mehr schimmernde als natürliche Stellungen, einige ziemlich wohl ausgedrückte Verse, machten den ganzen Werth ihrer Gedichte aus. Uebrigens war weder glückliche Wahl des Stofs, noch kunstreiche Einrichtung darinnen zu spüren; die Charaktere waren entweder falsch, oder verfehlt; die Versification war hart und prosaisch. Das ist der wahre Abriß der Stücke, welche eine Mademoiselle Barbier, ein la Grange-Chancel, ein Belin, ein Pellegrin, ein Nadal, und andere von diesem Schlage, lieferten. Unter diesen war also Crebillon gleich Anfangs eine sehr wichtige Erscheinung, und man muß es ihm zugestehen, daß er die Erwartung, die man von ihm hatte, nicht täuschte. Man will sogar behaupten, daß er sich auf dem neuen Wege, welchen er erwehlte, kühnlich zwischen den Corneille und Racine zu setzen gewußt habe. Es ist mein Vorsaz nicht, diesen Lobspruch hier zu untersuchen, wo ich mich allein mit seinem Atreus und Thyest beschäftigen will. Diesem Trauerspiele hat er zum Theil dasjenige Beywort zu dancken, durch welches ihn seine Landsleute vorzüglich zu charakterisiren

pflegen. So wie ihnen **Corneille** der grosse, **Racine** der zärtliche; **Voltaire** der prächtige heißt: so heißt ihnen **Crebillon** der schreckliche. Wer sollte also nicht vermuthen, daß er ein sehr starcker und kühner Copiste des lateinischen Thyest seyn werde? Unter seiner Nation wenigstens mangelt es an Schrifftellern nicht, (z. E. der Verfasser des Dictionaire portatif des Theatres,) welche mit ausdrücklichen Worten sagen: Ce cruel sujet, traité par *Seneque*, n'a pas été adouci par Mr. de *Crebillon*. Wie sehr sich diese Herren aber betriegen, werden wir bald sehen. Es ist wahrscheinlich genug, daß sie das lateinische Original gar nicht mögen gelesen haben; aber auch alsdenn hätten sie nicht nöthig gehabt, die Wahrheit so weit zu verfehlen, wenn sie nur bey dem eignen Geständnisse des Hrn. **Crebillon** geblieben wären. Er ist mit dem ganzen Stoffe auf eine sehr eigenmächtige Art umgegangen, und hat so viel Veränderungen damit vorgenommen, daß ich sie nothwendig vorher anzeigen muß, ehe man einen kleinen Auszug aus seinem Stücke wird verstehen können. Die Zeit der Handlung sezt er zwanzig Jahr nach dem Verbrechen des Thyest, welcher die **Aerope** seinem Bruder, vor dem Altare weg, muß geraubt haben. Er nimt an, **Atreus** habe zwar seine entwandte Gemahlin durch Gewalt wieder bekommen, und sey entschlossen gewesen, sie dem ohngeachtet einer Liebe zu würdigen. Allein diese habe sich

mit dem Thyest schon zu weit eingelassen gehabt und einen Sohn zur Welt gebracht, den sich jener nicht zueignen können. Der erzürnte Atreus habe ihr darauf Gift beybringen lassen, und es selbst aus einem ihrer Briefe ersehen, daß Thyest der Vater ihres Sohnes sey, welchen der Dichter, nach Maßgebung der Geschichte, Plisthenes nennet. Gleichwohl habe Atreus diesen Prinz als sein eignes Kind auferziehen lassen, in dem festen Vorsatze, ihn künftig zu dem Werckzeuge seiner Rache zu machen. Thyest sey unterdessen nach Athen geflohen, wo er Schutz gefunden und eine andre Gemahlin genommen habe, mit welcher er eine Tochter, Namens Theodamia, gezeugt. Atreus, der nunmehr geglaubet, daß Plisthenes, als ein Jüngling von zwanzig Jahren, der sich in verschiedenen Feldzügen schon rühmlich hervor gethan, reif genug sey, der Mörder seines Vaters zu werden, habe mit dem Könige von Athen heimliche Unterhandlung gepflogen, und das Versprechen von ihm erhalten, daß er seinen Bruder ausgeliefert bekommen solle, nur müsse er selbst vor Athen kommen, und mit Gewalt darauf zu dringen scheinen. Atreus geht also sogleich mit einer Flotte von Argos aus, die er den Lauf auf die Insel Euböa nehmen läßt, damit Thyest nicht zu zeitig von seinem Vorhaben Nachricht bekommen, und sich aus dem Staube machen möge. Von Euböa aus will

er alsdenn plötzlich wieder zurücksegeln und vor Athen seyn, ehe es sich jemand versehen könne. Doch dieser Vorsicht ungeachtet, erfährt Thyest das ihm drohende Unglück; flüchtet nebst seiner Tochter auf einem Schiffe aus Athen fort, und will sich während der Abwesenheit seines Bruders, wieder in Argos fest setzen, um den Atreus durch diese Diversion wenigstens zu nöthigen, von der Belagerung Athens abzustehen. Allein das Unglück verfolgt ihn, und wirft ihn durch Sturm zu eben der Zeit gegen die Insel Euboea, als Atreus wegen wiedrigen Windes mit seiner Flotte noch vor derselben liegen muß. Hier wird er und Theodamie von dem Phlisthenes selbst, unerkannter Weise, aus dem Wasser gerettet; und nun müßte man die französische Tragödie ganz und gar nicht kennen, wenn man etwas anders vermuthen könnte, als daß sich der Bruder in seine Stiefschwester werde verliebt haben. Richtig! Unter diesen Umständen fängt das Trauerspiel an, welches, Danck sey unter andern dem Schiffbruche, nunmehr zu Chalcis, einer Stadt in Euboea vorgehen kann, da man doch ganz gewiß vermuthen sollte, es werde entweder in Argos, oder doch in Mycen vorgehen. Von dieser Erzehlung, sieht man also wohl, stimmt das allerwenigste mit der Geschichte überein. Doch da man dem tragischen Dichter nie ein Verbrechen daraus gemacht hat, diese zu verändern; so

würde es mir sehr übel stehen, wenn ich den Herrn **Crebillon** deswegen tadeln wollte. Aber einer andern Kleinigkeit wegen könnte ich ihn vielleicht mit mehrerm Rechte tadeln; deswegen nehmlich, daß er die geographische Wahrscheinlichkeit hin und wieder gar mercklich verletzt habe. Denn man darf nur die Charte von Griechenland vor sich nehmen, so wird man sich gar bald wundern, was **Thyest**, der von **Athen** nach **Argos** schiffen wollte, in dem **Euripus** zu suchen gehabt? und wie ihn ein Sturm bis nach **Chalcis** habe verschlagen können? Man kann wohl die Geschichte ändern; aber die Erdbeschreibung muß man ungeändert lassen. Zwar wie hat Herr **Crebillon** wohl vermuthen können, daß ein ängstlicher Deutscher seine Wercke so genau betrachten werde? Kein Wort also mehr davon. Man wirft denen, die sich an solche Schwierigkeiten stossen, nur allzuoft vor, daß sie unfähig wären, wesentlichere Schönheiten zu empfinden. Diesen Vorwurf möchte ich nicht gern zu verdienen scheinen. Ich komme auf den Auszug des Stückes selbst:

Erster Aufzug. **Atreus** giebt Befehl, daß sich die Flotte fertig halten solle, wieder unter Segel zu gehen. Er bleibt hierauf mit seinem Vertrauten, dem **Euristhenes**, allein, und entdeckt ihm sein Vorhaben; daß **Plisthenes** sein Sohn nicht sey, sondern daß er ihn nur deswegen so lange dafür ausgegeben, um sich

an

an den **Thyest**, durch die eigne Frucht seiner lasterhaften Liebe, rächen zu können. Diese Scene ist zum Theil eine Nachahmung des zweiten Acts des lateinischen Dichters. In der folgenden erscheint **Plisthenes**, welchen sein vermeinter Vater vor sich kommen lassen, um einen Eid von ihm zu nehmen, daß er ihn nach Gefallen an seinem Feinde rächen wollen. **Plisthenes** ist so unvorsichtig, diesen Eid zu thun, ehe er es noch weis, wer der Feind des **Atreus** sey. Er hört endlich, daß es **Thyest** sey, auf welchen diese ganze Zurüstung ziele; er erschrikt und will sein Wort wieder zurük nehmen. Er verspricht zwar, allenfalls der Sieger seines Vetters zu seyn; aber nicht sein Henker. Doch **Atreus** hält ihm bey seinem Eide, und geht ab. **Plisthenes** beklagt sich gegen seinen Vertrauten den **Thessander**, und tröstet sich einzig damit, daß er vor **Athen** schon den Tod wolle zu finden wissen. Endlich erkläret er ihm auch seine Liebe gegen die unglückliche Unbekannte, die er nebst ihrem Vater aus den Wellen errettet habe. Sie ist es selbst die diesen Auftritt unterbricht. **Theodomia** kömmt mit ihrer Vertrauten der **Leonide**, und bittet den Prinzen um ein Schif für ihren Vater, weil sie gehört habe, daß die Flotte noch heut von **Euboea** abstossen solle. Der Prinz betauert, daß er für sich nichts thun dürfe, und verweiset sie an den **Atreus**, von dem sie die Erfüllung ihres Wunsches um so viel eher er-

warten könne, da er sie schon bereits den ersten Tag sehr gnädig empfangen, und ihr allen Beystand versprochen habe. Er spricht ihr hierauf von seiner Liebe, und will verzweifeln, weil er sie vielleicht nie wieder werde zu sehen bekommen. Er erkundiget sich nach ihrem Vaterlande, nach der Ursache ihrer Reise, und fragt sehr galant, ob ihre Reize nur das einzige seyn sollten, was er von ihr kennen dürfe? **Theodamie** giebt ihm eine kurze Antwort; er sieht, daß sie ihm ein Geheimniß daraus machen wolle; verspricht aber dennoch bey seinem Vater für sie zu sprechen, so nachtheilig es auch seiner Liebe seyn möge. Er geht ab und läßt die beyden Frauenzimmer allein. In dieser Scene nun erfährt es der Zuhörer wer **Theodamie** und ihr Vater sind, und erfährt auch zugleich, daß die erstere gegen die Liebe des **Plisthenes** nicht eben unempfindlich sey. Sie bittet die Götter, den **Thyest** vor dem **Atreus** zu verbergen, und hält es schon für Unglük genug, daß die Tochter des **Thyest** den Sohn des **Atreus** liebe, für welchen sie ihren Prinz nicht anders als noch halten kann. Sie begiebt sich weg, ihrem Vater von der Wirkung ihrer gethanen Bitte, Nachricht zu geben. **Zweyter Aufzug.** **Thyest** und **Theodamie** eröfnete ihn. Der Vater dringt in seine Tochter, daß sie bey dem **Atreus** um ein Schiff bitten soll, und alle ihre Einwendungen von der Gefahr, die dabey zu besorgen sey, sind umsonst.

Er

Er will auf dem Schiffe, wenn er es bekommen sollte, nach **Athen** wieder zurük gehen, damit ihn die feindliche Flotte nicht verhindere, diesem seinen einzigen Zufluchtsorte mit Rath und Hülfe beyzuspringen. Er sieht seinen Bruder kommen und entfernt sich. Ehe **Atreus** noch die **Theodamie** anredet, meldet ihm **Alcimedon**, einer von den Officieren der Flotte, daß ein von Athen kommendes Schif die Nachricht mitgebracht, daß sich **Thyest** schon seit einem Monate nicht mehr daselbst aufhalte. Er will den Patron des Schiffes selbst sprechen, und nachdem er Befehl gegeben, ihn herbey zu bringen, fragt er die **Theodamie**, was ihr Begehren sey? Sie trägt ihre Bitte vor, und antwortet ihm auf verschiedene Fragen, die er ihr wegen ihres Unglüks, wegen ihrer Reise, wegen ihres Vaters vorlegt. Endlich erinnert er sich, daß er diesen leztern noch nicht gesehen, und will wissen, warum er sich vor ihm verborgen halte? Die Tochter entschuldiget ihn, mit seinen kränklichen Umständen; doch dieser Entschuldigung ohngeachtet schickt er einen von seiner Wache ab, und will den unglücklichen Fremdling mit aller Gewalt sehen. Die Wache bringt ihn. Er thut eben die Frage an ihn, die er an seine Tochter gethan hatte; bekömmt aber ganz widersprechende Antworten darauf. Endlich erkennt er den **Thyest** an der Stimme, und noch mehr, wie er sagt, an den plözlichen Aufwallungen seines Zornes. **Thyest** verleugnet sich

sich nicht lange, und **Atreus** will ihn sogleich durch seine Trabanten ermorden lassen, als er sich noch besinnt, daß er dem **Plisthenes** diesen Mord vorbehalten müßte. **Plisthenes** erscheint; erfährt, daß der Vater seiner Geliebten **Thyest** sey, und nimmt sich desselben mit solchem Nachdrucke an, daß **Atreus** genöthigt ist, seinen Zorn zu verbergen, und sich versöhnt zu stellen. Auf diese erfreuliche Veränderung gehen alle ab; im Abgehen aber giebt **Atreus** dem **Euristhenes** noch Befehl, diejenigen von den Soldaten bey Seite zu bringen, welche dem **Plisthenes** etwa am meisten ergeben seyn könnten, und sich selbst an diesem Orte wieder bald bey ihm einzufinden. **Dritter Aufzug.** **Atreus** freuet sich, daß er den **Thyest** nunmehr in seiner Gewalt habe. Er hat es gemerkt, daß **Plisthenes** die **Theodamie** liebe, und ist entschlossen beyde dieser Liebe zu überlassen, von der er es fast nur allein wußte, wie lasterhaft sie sey. Ja diese lasterhafte Liebe soll ihm so gar das Mittel werden, wodurch er den **Plisthenes** desto eher zur Ermordung des **Thyest** zu bringen denkt. Er hatte ihn durch den **Euristhenes** vor sich fordern lassen; er führt ihm seinen gethanen Eid zu Gemüthe und läßt ihm die Wahl, ob er den **Thyest** sogleich selbst ermorden oder seine Geliebte vor seinen Augen sterben sehen wolle. Vergebens beruft sich der Prinz auf die geschehene Aussöhnung, und will lieber selbst sterben, als das

Werk=

Werkzeug zu einer so unmenschlichen That seyn: **Atreus** sieht den **Thyest** kommen, wiederhohlt seinen drohenden Befehl nochmals, und läßt ihn mit ihm allein. Dieser dankt dem **Plisthenes** für seine ihm erwiesene Freundschaft, und versichert ihn einer Liebe, die seiner väterlichen Liebe gegen seine Tochter gleich komme. **Plisthenes** thut desgleichen, und gesteht, gegen den **Thyest** eine Zuneigung zu fühlen, die sein Herz mit ganz unbekannten Regungen erfülle. Er giebt ihm von weiten alle das Unglück zu verstehen, das über seinem Haupte hänge, und giebt ihm eben den Rath zu fliehen, als **Atreus** wieder herein tritt. Er sagt ihm mit wenig Worten, daß er seinen Ungehorsam schon zu bestrafen wissen wolle, und schickt ihn fort. **Thyest** erstaunt über diese Drohungen, wird aber auf eine gebietherische Art von seinem Bruder erinnert, daß er sich deswegen zufrieden stellen solle, weil sie nichts beträffen, was ihn angehen könne. Sobald **Atreus** allein ist, läßt er seinen Verdruß über die verzögerte Rache aus, und entschließt sich, den **Thyest** zwar leben zu lassen, aber ihn sonst auf eine weit schreklichere Art zu strafen. **Vierter Aufzug. Plisthenes** erscheint, mit seinem Vertrauten, voller Wuth, nachdem er alle Anstalten zu einer plötzlichen Flucht nehmen lassen. Er kann weder den **Thyest** noch die **Theodamie** finden, und ist besonders wegen der letztern in der grausamsten Unruhe, als er sie zitternd und weinend auf sich

zu kommen sieht. Sie sagt ihm, daß sie wegen ihres Vaters in den äussersten Sorgen sey, welcher wie rasend in dem Pallaste herumirre, u. dem **Atreus** den Dolch in das Herz stossen wolle, weil er gewiß glaube, daß der Tyrann sowohl seinen als des **Plisthenes** Tod geschworen habe. Der Prinz will ihn aufsuchen, aber **Thyest** erscheinet selbst, und erfreut sich, daß seine Furcht vergebens gewesen, in der er den **Plisthenes** schon für ermordet gehalten. Dieser dringt mit aller Gewalt in ihn, sich sogleich auf die Flucht zu machen, und will ihm seinen Vertrauten mitgeben, welcher ihn bis in den Hafen bringen solle. Doch **Thyest** hält es für seiner Ehre unanständig, sich zu retten, und denjenigen, dem er diese Rettung würde zu danken haben, der größten Gefahr seinetwegen ausgesetzt zu wissen. Während diesem großmüthigen Weigern kömmt **Atreus** dazu. Er sieht ihre Bestürzung, und nimt von derselben Gelegenheit, auf einmal sich als eine ganz veränderte Person zu zeigen. Er sagt, der Himmel habe sein Herz verändert, und alle Rache daraus vertilget; und damit er seinen Bruder von der Aufrichtigkeit dieses Bekenntnisses überzeugen möge, entdeckt er, wer **Plisthenes** sey, und zu was für einer grausamen That er ihn bestimmt gehabt habe. Die Erkennung ist rührend, und **Plisthenes** sieht mit Entsetzen auf die Laster zurück, in die ihn sein grausames Schicksal beynahe gestürzt hätte. Fast wäre er ein Vatermörder

mörder und ein Blutschänder geworden! Doch Atreus will dieses, daß er den Thyest seinen Sohn wiederschenkt, nicht die einzige Versicherung seiner völligen Aussöhnung seyn lassen; sondern erbietet sich auch, mit seinem Bruder aus dem väterlichen Becher zu trinken, welcher für die Söhne des Tantalus eben das sey, was den Göttern der Schwur bey dem Styx zu seyn pflege. Thyest nimmt dieses Erbieten an, und es gehen alle mit einem Scheine von Zufriedenheit ab; nur Plisthenes behält Verdacht, und giebt seinem Vertrauten Befehl, die Schiffe im Hafen noch immer in Bereitschafft zu halten. **Fünfter Aufzug.** Auch zu Anfange dieses Aufzuges kämpfet er noch mit schrecklichen Ahndungen. Thessander will ihn beruhigen, und räth ihm, nicht zu entfliehen, weil diese Flucht den Atreus aufs neue aufbringen möchte, welcher sich jezt gegen den Thyest ganz ausnehmend freundschaftlich bezeige, und ein prächtiges Fest ihm zu Ehren anstellen lasse. Doch dem ohngeachtet hört Plisthenes nicht auf, zu fürchten, und schickt den Thessander fort, die Theodamie abzuholen, und sich mit ihr nach den Hafen zu begeben. Er selbst will den Thyest in gleicher Absicht aufsuchen, und eben fortgehen, als Atreus mit seiner Wache herein tritt, und ihm aus der vorgesetzten Flucht, die er erfahren habe, ein Verbrechen macht, unter dessen Vorwande er ihm zum Tode verdammt.

Plisthe-

Plisthenes entschuldiget sich nur wenig, und ist bloß für seinen Vater und seine Schwester besorgt, von welchen er versichert, daß sie keinen Antheil an seiner Veranstaltung zur Flucht gehabt hätten. Er bittet für sie; doch der Tyrann läßt ihn von der Wache fortschleppen, um ihn in der schmerzlichsten Ungewißheit von dem Schicksale dieser geliebten Person hinrichten zu lassen. Nunmehr frohlocket **Atreus** vor sich selbst, und kitzelt sich im voraus mit der Rache, die er durch das Blut des Sohnes gegen den Vater ausüben wolle. Beynahe erschrickt er zwar selbst, über seinen grausamen Anschlag; doch er erinnert sich gar bald wieder, daß er **Atreus** sey, und den **Thyest**, wenn er ihn strafen wolle, nicht anders als auf eine unerhörte Art strafen müsse. Der unglückliche Bruder erscheint mit einem Gesichte, auf welchem sich Furcht und Traurigkeit zeigen. Er bittet, um wieder ruhig zu werden, daß man seine Kinder zu ihm lasse, und **Atreus** hält ihn so lange mit zweydeutigen Tröstungen auf, bis der väterliche Becher herbey gebracht wird. **Thyest** ergreift ihn, und will ihn an den Mund bringen, als er das Blut darinne gewahr wird. Er erschrickt; seine Tochter kommt dazu und meldet den Tod ihres Bruders; er merkt, daß es das Blut seines Sohnes sey, und bricht gegen den **Atreus** in Vorwürfe und Verwünschungen aus. Er verlangt nicht länger zu leben; doch eben darum, weil

weil ihm das Leben nunmehr zur Last sey, will es ihm der Tyrann lassen. Doch Thyest verschmähet diese grausame Gnade, und ersticht sich selbst. Sterbend beruhiget er noch seine Tochter, und läßt sie auf die Rache des Himmels hoffen. Atreus geht mit seiner Bosheit zufrieden ab, und das Stük schließt . . . Ich habe diesen troknen Auszug nicht in der Absicht vorgelegt, den Werth des Dichters daraus zu bestimmen; ich würde sonst eben so thörigt seyn, als derienige, welcher nach einem Skelet die völlige Schönheit beurtheilen wollte, welche der ganze Körper könne gehabt haben. Wie man aber doch aus dem Skelet wenigstens auf etwas schliessen kann, nehmlich auf den regelmässigen Bau der Glieder; so wird auch mein Auszug wenigstens darzu nützen können, daß man ohngefehr die Art und Weise sieht, mit welcher ein neuer Dichter einen so alten und von den Sitten unsrer Zeit so abweichenden Stof, habe bearbeiten können. Nach meinem Urtheile kann man dem Hrn. **Crebillon** wohl weiter nichts vorwerfen, als daß er seinen **Atreus** und **Thyest** ein wenig gar zu neumodisch gemacht; daß er die Haupthandlung mit einer unnöthigen Episode, und zwar mit einer verliebten Episode, geschwächt, und das Ganze durch die Einführung so vieler Vertrauten, welches immer nichts anders als sehr frostige Personen sind, die bloß die Monologen müssen vermeiden helfen, matt gemacht habe.

Wie weit er aber überhaupt unter dem Schrecklichen des lateinischen Dichters geblieben sey, wird man schon von sich selbst abgenommen haben. Er hat die stärksten Züge in seinem Muster unberührt gelassen, und ausser dem so gelinderten Hauptinhalte, kaum hier und da einige glänzende Gedanken von demselben erborgt. Doch auch diese hat er oft ziemlich gewässert, und die Stärcke gar nicht gezeigt, mit welcher der ältere **Corneille** die schönsten und prächtigsten Gedanken der römischen Trauerspiele in seine überzutragen wußte. Einigemal ist es ihm so ziemlich gelungen; besonders bey dem agnosco fratrem, welches er durch folgende Zeile ausgedrückt hat:

A. Meconnois-tu ce sang? *Th.* Je reconnois mon frere.

Auch noch eine Stelle hat er sehr wohl anzuwenden gewußt, und zwar eine solche, welche manchem Ausleger des alten Dichters selbst nicht recht verständlich gewesen ist. Ich meine die 1052te Zeile:

Sceleri modus debetur, ubi facias scelus,
Non ubi reponas — —

welche er sehr kurz und schön so übersezt hat:

Il faut un terme au crime, & non à la vengeance.

Ich will zum Schlusse noch das mittheilen, was Herr **Crebillon** selbst von diesem seinem Stücke sagt. Es ist ein Theil der Vorrede, in

in welchem man verschiedene hieher gehörige Gedanken finden wird. „Fast ein jeder, sagt „er, hat sich wieder den Inhalt dieses Trauer„spiels empört. Ich kann weiter nichts darauf „antworten, als dieses, daß ich nicht der Er„finder davon bin. Ich sehe wohl, daß ich „Unrecht gethan habe, mir die Tragödie allzu„sehr als eine schrekliche Handlung vorzustellen, „die den Zuschauern unter rührenden Bildern „müsse gezeigt werden, und die sie zum Mit„leiden und Schrecken bewegen solle, doch ohne „Züge, welche den Wohlstand und die Zärt„lichkeit beleidigen könnten. Es kömmt also nur „darauf an, ob ich diesen so nöthigen Wohl„stand beobachtet habe. Ich glaube mich dessen „schmeicheln zu dürfen. Ich habe nichts ver„gessen, was meinen Stof lindern und unsern „Sitten gemäß einrichten könne. Um den „**Atreus** unter keiner unangenehmen Gestalt „zu zeigen, lasse ich die **Aerope** von dem „Altare selbst entführet werden, und setze diesen „Prinz, (wenn ich hier diese Vergleichung brau„chen darf,) gerade in eben den Fall des be„zauberten Bechers bey dem **la Fontaine**.

L'etoit-il? ne l'etoit-il point?

„Ich habe durchaus die Fabel verändert, um „seine Rache weniger schrecklich zu machen, und „mein **Atreus** ist bey weiten nicht so grausam, „als der **Atreus** des Seneca. Ich habe mich „begnügt, für den Thyest alle den Greuel

„des von seinem Bruder ihm bestimmten Bechers,
„fürchten zu lassen, und er bringt nicht einmal
„seine Lippen daran. Ich gestehe es zwar, daß
„mir diese Scene selbst schrecklich schien. Es
„überfiel mich ein Schauder; aber nichts desto-
„weniger glaubte ich, daß sie sich in ein Trauer-
„spiel sehr wohl schicke. Ich sehe nicht, warum
„man sie mehr davon ausschliessen solle, als die
„Scene in der **Rodogune**, wo **Cleopatra**,
„nachdem sie einen von ihren Söhnen schon er-
„mordet, den andern vor den Augen der Zu-
„schauer vergiften will. So unwillig man auch
„gegen die Grausamkeit des **Atreus** gewesen,
„so glaube ich doch nicht, daß man ein vollkom-
„mener Bild auf die tragische Scene bringen
„könne, als das Bild von der Stellung des
„unglücklichen **Thyest**, welcher sich ohne Hülfe
„der Wuth des barbarischsten unter allen Men-
„schen ausgesetzt sieht. Ob man sich nun aber
„schon von seinen Thränen und seinem Jammer
„erweichen ließ; so blieb man mir dennoch des-
„wegen aufsätzig. Man hatte die Güte, mir
„alle Abscheulichkeit der Erfindung zu lassen,
„und rechnete mir alle die Lasterthaten des
„**Atreus** an. An einigen Orten betrachtet man
„mich auch noch als einen fürchterlichen Men-
„schen, bey welchem man nicht recht sicher sey;
„gleich als ob alles, was der Witz erdenket,
„seine Quelle in dem Herzen haben müsse. Eine
„schöne Lection für die Schriftsteller, welche sie
„nicht

„nicht nachdrücklich genug wird lehren können, „mit wie vieler Behutsamkeit sie vor dem „Publico erscheinen müssen. Ein artiges „Frauenzimmer, welches sich in Gesellschaft „mit ehrbaren Scheinspröden befindet, darf sich „lange nicht mit so vieler Sorgfalt beobachten. „Und endlich hätte ich mir es nimmermehr vor„gestellt, daß in einem Lande, in welchem es „so viel gemißhandelte Ehemänner giebt, „Atreus so wenig Vertheidiger finden sollte. „Was die doppelte Aussöhnung, die man mir „vorwirft, anbelangt, so erkläre ich gleich vor„aus, daß ich mich in diesem Puncte niemals „für schuldig erkennen werde. Atreus erziehet „den Philisthenes, um einmal den Thyest „durch die Hände seines eigenen Sohnes um„bringen zu lassen; er erschleicht von diesem „jungen Prinzen einen Eid, welcher aber gleich„wohl bey Erblickung des Thyest nicht gehorchet. „Atreus kann also zu nichts andern seine Zu„flucht nehmen, als zur Verstellung; er erdich„tet ein Mitleiden, welches er nicht fähig ist, „zu empfinden; er bedient sich hierauf der aller„gewaltsamsten Mittel, den Plisthenes zur „Vollziehung seines Eides zu vermögen, von „welcher dieser aber durchaus nichts wissen will. „Atreus, welcher sich an dem Thyest auf „eine seiner würdige Art rächen will, muß also „nothwendig zu einer zweyten Versöhnung „schreiten. Ich getraue mir zu sagen, daß

„dieser grausame Prinz alle Geschicklichkeit an„wendet, die ein Betrieger nur immer anwenden „kann. Es ist unmöglich, daß Thyest dieser „Falle entgehen sollte, wenn er auch schon selbst „ein eben so grosser Betrieger wäre, als sein „Bruder. Man darf das Stück nur ohne Vor„urtheil lesen, so wird man finden, daß ich „nicht Unrecht habe. Je betriegerischer aber „Atreus ist, desto besser habe ich seinen Cha„rakter ausgedrückt; weil Verrätherey und Ver„stellung fast immer von der Grausamkeit „unzertrennlich sind ꝛc.“

Von den übrigen lateinischen Trauerspielen in den folgenden Stücken.

VIII. Des

VIII.

Des Hrn. Ludewig Riccoboni Geschichte der italiänischen Schaubühne.

*

Nachricht von dem Verfasser.

Ludewig Riccoboni war ein Modeneser von Geburt, welche ohngefehr in die Jahre 1682 oder 83 fällt. Er mochte aus einer ganz guten Familie seyn, weil er selbst, an einem Orte seiner Schriften, den Antonius Riccoboni, einen Professor zu Padua, aus der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, für einen seiner Vorfahren wahrscheinlicher Weise hält. Er mußte aber sehr jung diejenige Lebensart ergriffen haben, in welcher er sich hernach auf eine doppelte Art sehr rühmlich hervorthat. Denn schon in seinem zwey und zwanzigsten Jahre, wie man es weiter unten aus seinem eignen Munde hören wird, war er das Haupt einer Gesellschaft von Schauspielern, die in den Städten der Lombardey und besonders zu Venedig mit vielem Beyfalle spielte. Er gab sich ganzer zehn Jahr lang in seinem

Vaterlande sehr viel Mühe, die Bühne aus ihrem damaligen Verfalle wieder in die Höhe zu bringen, und sie besonders von dem unregelmäßigen Wuste zu reinigen, welcher damals auf derselben herrschte. Doch weil ihm diese Bemühungen so glücklich nicht ausschlagen wollten, als sie es wohl verdient hätten, ward er es überdrüßig, unter einem Volke nur Undank damit zu verdienen, dessen Hauptgeschmack auf nichts als Possen ging. Er nahm also den Vorschlag an, den man ihm damals that; nehmlich eine Gesellschaft italiänischer Schauspieler für den König von Frankreich zusammen zu bringen, und mit derselben nach Paris zu gehen. Er langte daselbst im May 1716 an. Sein Theatername, unter welchem er sich bekannt machte, war **Lelio**. Als Acteur fällte man das Urtheil von ihm, daß ihm zwar das Anmuthige und Reitzende fehle, daß sich aber sein finstres Ansehen vollkommen wohl schicke, traurige und übertriebene Leidenschaften auszudrücken, die auch in der That niemand besser und wahrscheinlicher vorgestellt habe, als er. Er blieb auf dem italiänischen Theater zu Paris bis 1729, in welchem Jahre er dasselbe mit seiner Frau und seinem Sohne, verließ, und eine Haushofmeisterstelle bey dem Herzoge von Parma annahm. Nach dem Tode dieses Herzogs kam er zwar wieder nach Paris, nicht aber wieder auf das Theater, von welchem er für sich und seine Frau

eine doppelte Pension, jede von 1000 Livres, beybehalten hatte. Er starb den 6ten December 1753. Als einen Theatralischen Schriftsteller hatte er sich schon bekannt gemacht, ehe er aus seinem Vaterlande ging; doch hat er seine vornehmsten Werke in Frankreich, und zwar auch französisch, geschrieben. Unter die erstern, die er italiänisch abgefaßt, gehören verschiedne Lustspiele, und ein Gedicht über die Kunst zu declamiren, welches den Titel l'Arte representativa führet. Auch hat er eine Sammlung alter italiänischer Stücke besorgt, welche er für geschickt hielt, den Ausländern eine bessere Meinung von der eigentlichen dramatischen Poesie seiner Landsleute beyzubringen. Diejenigen Lustspiele, welche er in Paris für das italiänische Theater machte, sind weder ganz welsch, noch ganz französisch, sondern die Scenen sind aus beyden Sprachen vermengt. Dergleichen sind seine Pere partial, seine Diana & Endymion und sein Italien marié à Paris, welche Stücke er ganz allein, so wie folgende, la Desolation des deux Comedies; le Procès des Theatres, und la Foire renaissante, in Gesellschaft mit dem Hrn. **Dominique** verfertiget hat. Diejenigen Werke aber, die er ganz französisch geschrieben hat, und die man ohne Zweifel für seine beträchtlichsten halten muß, sind seine Histoire du Theatre Italien, und seine Reflexions historiques & critiques sur les differens Theatres de l'Europe. Die erstere bestehet

aus zwey Theilen in groß Octav, deren erster 1727 und der zweyte 1731 zu Paris an das Licht getreten sind. Jener enthält die Geschichte des italiänischen Theaters, wovon nachstehendes eine Uebersetzung ist; ein Verzeichniß aller welschen Komödien und Tragödien, und eine Abhandlung über das Trauerspiel der Neuern. Dieser bestehet aus Auszügen aus fünf der besten italiänischen Tragödien, und eben so vielen Komödien, welchen noch ein Brief des **Rousseau** an den Verfasser, nebst der Antwort vorgesetzet, und die in Kupfer gestochenen Charaktere der welschen Bühne, nebst einer Erklärung, beygefügt worden. Die Reflexions des Hrn. **Riccoboni** kamen das erstemal 1738 heraus, und betreffen die italiänische, die spanische, die französische, die englische, die holländische und die deutsche Bühne. Am Ende hat der Verfasser noch Pensées sur la Declamation hinzugethan, welche man aber nicht mit dem oben angeführten Gedichte vermengen muß.

Ich verspare es auf ein andermal von diesem oder jenem genannter Aufsätze nähere Nachricht zu geben, wie man denn auch seiner Frau und seines Sohnes, welche beyde noch leben, bey einer andern Gelegenheit soll gedacht finden.

Erstes Hauptstück.

Von dem Verfalle der lateinischen Komödie, und von dem, was uns von derselben übrig geblieben ist.

Rom, welches vor den Kaysern die Künste und Wissenschaften auf den höchsten Grad getrieben hatte, that sich in der Pracht der Schauspiele und öffentlichen Ergötzlichkeiten, die es dem Volke gab, nicht minder hervor.

Die Circi, die Theater und Amphitheater, wovon noch einige Spuren auf uns gekommen sind, können uns nicht ohne Bewunderung an die Pracht und an den Geschmack der Römer denken lassen. Ich will hier bloß von dem reden, was zu der Sache, die ich mir abzuhandeln vorgenommen, näher gehöret.

Es ist ausgemacht, daß die Stücke, welche auf dem Theater aufgeführet wurden, von dreyerley Art waren. Die Tragödie, die ordentliche Komödie, und diejenige Komödie, welche von den Mimen und Pantomimen gespielt wurde. Ich mache aus dieser leztern nur eine Art, ungeachtet das Spiel der Mimen von dem Spiele der Pantomimen eben so wohl unterschieden war, als die besondern Unterabtheilungen der Komödie, die Togata, die Palliata, die Tabernaria und Attellana, von einander unterschieden sind, und gleichwohl insgesamt unter dem allgemeinen Namen der Komödie begriffen werden.

Die lateinische Komödie nahm mit dem römischen Reiche ihr Ende; wenigstens hatte sie nur noch eine sehr kurze darauf folgende Zeit einen etwannigen Bestand.

Der heilige **Hieronymus**, **Augustinus**, **Tertullianus**, **Lactantius** und andre Väter der Kirche, wandten alle ihre Kräfte an, ein Schauspiel zu unterdrücken, welches unserer Religion gerade zuwider war. Die Komödie war damals eine Art von Verehrung der falschen Götter, und so zu reden ein Opfer. Dieser Gebrauch nun mußte nothwendig abgeschaft werden, um die Gemüther auf eine andre Seite zu lenken, und sie zu lehren, wie sie dem wahren Gott auf eine ganz andre Art dienen sollten Die Ermahnungen und Verweise der heiligen Väter hatten ihre Wirkung. Die lateinische Komödie verfiel immer mehr und mehr, und endlich machten ihr der Untergang des römischen Reichs und der Einfall der Barbaren, den Garaus.

Wie die Bühne in Italien, von den Zeiten dieser Veränderungen bis auf die Zeiten Carls des Grossen, beschaffen gewesen, davon ist kein einiges Denkmahl auf uns gekommen. Man weis, wieviel kostbare Handschriften vor Erfindung der Buchdruckerey verlohren gegangen; und es ist daher nicht zu verwundern, daß keine von denjenigen übrig geblieben ist, die uns von dem, was auf den italiänischen Theatern vorging,

hätten

hätten Nachricht geben können. Gleichwohl kann man mit Grunde vermuthen, daß von allen Schauspielen, welche bey den Römern bekannt waren, sich diejenigen, mitten unter der Barbarey der auf den Verfall des Reichs folgenden Jahrhunderte, am längsten werden erhalten haben, welche des Beystandes der schönen Wissenschaften am wenigsten bedurften. Und dieses waren die Spiele der Mimen und Pantomimen, ferner die Spiele der Seiltänzer auf den öffentlichen Märkten, und die Bacchanalien, deren Andenken Italien noch bis jezt zu der Zeit des Carnevals erneuert. Sollte es also wohl zu verwundern seyn, wenn diese Schauspiele noch einige von den Kleidungen und Spielen der alten Mimen und Pantomimen, von welchen wir keine Kenntniß mehr haben, auf uns gebracht hätten?

Wenn man heut zu Tage die Kleidung des Harlequins, als eine neue Erfindung untersuchen wollte, so würde uns derjenige, der sie erdacht hat, der abgeschmackteste Mensch von der Welt zu seyn scheinen. Die Kleidung des Harlequins ist niemals Mode, und nirgends einer Nation eigen gewesen. Stückchen von rothen, blauen, gelben und grünen Tuche, welche dreyeckicht geschnitten, und nach der Form eines Wamstes zusammen genähet sind; ein kleiner Hut, welcher den geschornen Kopf kaum bedeckt; kleine Schlurfen ohne Absätze und eine schwarze Larve, welche

welche keine Augen hat, sondern bloß zwey kleine Löcher zum Durchsehen: was für eine närrische Erfindung!

Gleichwohl glaube ich über diese Kleidung gewisse Muthmassungen zu haben, die man gegründet finden wird. Ich meine nehmlich, daß ich Ursache habe, die Kleidung des Harlequins für die Kleidung derjenigen Mimen zu halten, welche mit geschornem Kopfe gingen, und die man Planipedes nannte. Ich werde in meiner Vermuthung durch folgende Stelle des **Apulejus** (*) bestärkt: Quid enim si choragium thimelicum possiderem? num ex eo argumentarere etiam uti me consuesse Tragœdi Syrmate, Histrionis crocota, Mimi centunculo?

In dem einzigen Worte Mimi centunculo ist die Kleidung des Harlequins ausgedrückt.

Es kommen noch einige andere Umstände bey der Kleidung des Harlequins vor, welche beweisen, daß er seinen Ursprung von den Kleidern der Mimen haben müsse. Zum Exempel seine Larve stellet uns jene alte Mimen vor, fuligine faciem obductos.

Die Gewohnheit mit geschornem Kopfe zu gehen kömmt daher, weil Sanniones Mimum agebant rasis capitibus.(**)

Und

(*) Apulejus in seiner Schutzschrift.
(**) Voss. Inst. Poet. l. II. §. 4. cap. XXXII.

Und damit ganz und gar nichts fehle, so wollen wir noch diese Stelle betrachten: (*) Planipes græce dicitur Mimus, ideo autem latine Planipes, quod actores planis pedibus, id est nudi Proscenium introirent. Ist der untere Anzug des Harlequins nicht hiedurch angezeigt? Seine Füsse sind bloß mit Leder umwickelt und ohne Absätze. Vom Kopf an bis auf die Füsse ist also die Kleidung des Harlequins nichts anders als die Kleidung der Mimen bey den Lateinern.

Zweytes Hauptstück.

Von der Bedeutung des Worts *Zanni* und dem Ursprung, der lateinischen Komödie.

Ich glaube von der Kleidung des Harlequins genung gesagt, oder eigentlich hinlänglich bewiesen zu haben, daß die Kleidung der Mimen niemals in Italien verlohren gegangen. Nun wird es nöthig seyn, zu untersuchen, ob der Charakter unsers Harlequins mit dem Charakter der Mimen übereinkömmt.

Ich schmeichle mir, zeigen zu können, daß beyde einander nicht bloß ähnlich, sondern ganz und gar gleich und folglich eben dieselben sind. Und dieses wird meine Meinung um so vielmehr bestärcken.

Den

(*) Diomed. lib. III.

Den Harlequin und den Scapin nennt man in Italien Zanni. Kein einziger guter italiänischer Schriftsteller hat sie anders genennet. In dem Wörterbuche der Crusca heisset es: Zannata, cosa da Zanni, cosa frivola. *Tacito del Davansati.* Und weiter 450. Mattacini ò Zanni &c. che come gli antichi Osci e Atellani ancora oggi con goffissima lingua Bergamasca o Norcina &c. fanno l'arte del far ridere. *Canti Carnascialeschi.* E Zanni tutti siamo Recitatori eccellenti e perfetti. Und anderwärts: Digrazia udite un pò che ciarleria insieme fanno que valenti Zanni. *Demetrio Falero volgarizato da Pier Segni Academico della Crusca:* ma tali cose hanno piu del Zanni.

Ich habe untersucht, woher der Name Zanni seinen Ursprung haben könne, und ich glaube, daß die Veränderung des ersten Buchstabens die ganze Schwierigkeit dabey macht. Wir sehen, daß sich unsere Vorfahren sehr oft an statt des S des Z bedient haben. Man sagt Zmirne für Smirne. Alle Schriftsteller der italiänischen Sprache, und selbst die angesehensten, haben Zambuco für Sambuco, Zampogna für Sampogna, Zanna für Sanna und so weiter gesagt. Ich glaube also, wenn man an statt Zanni, Sanni sagte, so würde man nicht im geringsten mehr anstossen. Sanna, sannæ heißt in der lateinischen Sprache eine Spötterey, eine beissende Scherzrede; und sannio, sannionis ein Spötter, ein Lustigmacher. Wenn

Wenn man also den Harlequin und den Scapin Sanni nennte, so würde man gar leicht einsehen, was dieses Wort sagen wolle, weil Sannio nichts anders als einen Lustigmacher bedeutet. Und dieses ist auch in der That der Charakter dieser beyden Schauspieler, welche in unserer Komödie ausdrücklich dazu bestimmt sind, daß sie Lachen erregen sollen. Auch der Charakter der Mimen war nichts anders, welches durch folgende Stelle des Cicero bekräftiget wird: (*) Quid enim potest tam ridiculum quam Sannio esse? qui ore, vultu, imitandis motibus, voce, denique corpore ridetur ipso. Es ist gewiß kein Mensch, der in diesen Worten unsern Harlequin nicht nach dem Leben geschildert finden sollte. Herr **Menage** hat in seinem etymologischen Wörterbuche Anfangs sehr gute Gedanken gehabt; hernach aber hat er seine Meinung geändert, und sehr Unrecht daran gethan.

Er sagt, dieser italiänische Name komme von dem barbarogriechischen Worte Zannos her. Er bestärkt sich in seiner Vermuthung durch das Ansehen des **Salmasius**, und führt eine Stelle aus dem **Nonius Marcellus** an, die ich gleichfalls anführen will. Hier ist sie: Sanniones dicuntur a Sannis qui sunt in dictis fatui, & in moribus & in schemis, quos moros vocant Græci;

 und

(*) Cicero lib. II. n. 61. de Oratore.

und hierauf fügt er noch den halben Vers aus dem Terenz hinzu: (*) Solus Sannio servat domi. Ich will über diese Anführung aus dem Terenz eine kleine Anmerkung machen; und wenn ich mich nicht irre, so kann sie nur in einer etwas entfernten Bedeutung zu unserer Sache dienen. Solus Sannio servat domi. Sannio ist der eigenthümliche Name eines Knechts in dieser Komödie, und in soweit kann er uns zu nichts dienen; aber nach der Bedeutung des Worts kann er uns sehr viel dienen. Wenn Sannio einen spaßhaften, drolligten, komischen Menschen bedeutet, so ist es gleich das, was wir suchen: und er kan auch in der That nach der Stelle des Cicero unmöglich etwas anders bedeuten.

Sowohl in Franckreich als in Italien charakterisirt man gleichfalls die Personen durch ihre Namen; zum Exempel le Divertissant, le Plaisantin, und in Italien il Trastullo, welche alle, in dem einem Lande sowohl als in dem andern, die Lustigmacher der niedrigen Komödie sind. Nachdem Herr **Menage** verschiedene Stellen aus griechischen Verfassern, die aber in weit neuern Zeiten gelebt haben, angeführet, und welche Stellen ich deswegen hier nicht wieder anführen will, weil ich kein Griechisch verstehe; so führt er auch die Stelle aus dem **Nonius Marcellus** und aus dem Cicero an,

(*) Terentius in Eunucho.

an, die ich eben angeführt habe. Kann man nunmehr noch einen Augenblick zweifeln, daß Zanni von Sannio komme? Auch Voßius berechtiget uns, es zu glauben. (*)

Diesem ohngeachtet hat Herr **Menage** seine Meinung geändert, und zwar zu Folge eines Briefes des Herrn **Carlo Dati**, eines berühmten Mitgliedes der Crusca, welcher seiner Meinung nicht war, sondern den Namen Zanni eine ganz andere Ableitung gab. Herr **Menage** hat seine Höflichkeit gegen die Italiäner allzuweit getrieben; ich weiß, daß er mit den Gelehrten in Italien in einem grossen Briefwechsel stand; ich weiß auch, daß er ihnen viele Verbindlichkeit hatte, weil er durch die Beyträge der gelehrtesten damals lebenden Mitglieder der Crusca, alle seine Werke, die er über diese Sprache geschrieben hatte, vollkommen machte, Theils in Ansehung der Uebersetzung einiger der schönsten Stücke unserer Poeten, Theils in Ansehung seines Buchs von dem Ursprunge der italiänischen Sprache: aber mußte er deswegen die Schmeicheley bis zur Verleugnung der Wahrheit und seiner Meinung treiben? Ich für mein Theil bin völlig überzeugt, daß sich Herr **Carlo Datti** in der Abstammung des Worts Zanni

K 2 betrogen

(*) Vossius Institutione Poetica lib. II. *cap.* 32. §. 4. Sanniones mimum agebant rasis capitibus & *cap.* 31. §. 6. *sub fine*, aliqua modulati sannionum instar obvium quemque atque id stantes irridebant.

betrogen habe. Ich will den ganzen italiänischen Brief des Herrn **Dati**, so wie ihn **Menage** angeführt hat, aus zwey Ursachen nicht anführen; erstlich weil es für diejenigen unnöthig seyn würde, welche das etymologische Wörterbuch des **Menage** kennen, und zum andern, weil ich diejenigen verdrüßlich machen würde, welche kein italiänisch verstehen. Ich will blos die Meinung des italiänischen Verfassers und die Gründe herausziehen, durch die er zeigen will, daß Zanni weder von dem griechischen Zannos, noch von dem lateinischen Sannio herkomme.

Herr **Dati** behauptet Zanni bedeute nichts anders als Gioanni, weil man in der Toscanischen Sprache dieses Wort durch Gianni verkürzt ausspreche. Er sagt, es wären die Longobarden gewesen, welche den Namen Gianni in Zanni verändert hätten, weil sie in ihrer verworrenen Sprache anstatt Gian Carlo, Giam Piero, zu sagen pflegten Zancarlo, Zampiero. Wenn diese Verstümmlung von den Longobarden gekommen wäre, so würden die Florentinischen Poeten, und die guten Mitglieder der Crusca die Barbarey eines so lächerlichen Longobardischen Worts wohl nicht angenommen haben. Ist es wohl wahrscheinlich, daß **Bernardo Davanzeti**, **Pier Segni** und die Canti Carnascialeschi, die ich zu Anfange dieses Hauptstücks angezogen habe, Zanni an statt Gianni würden gesezt haben? Ich kenne die Akademie

zu

zu Florenz aus allen Werken, die uns die Denkungsart der Herren Florentiner in solchen Dingen lehren können.

Wir wissen, was sie von dem Grafen **Baldassar Castiglioni** geurtheilt haben, welcher in dem Briefe und in dem ersten Buche seines **Hofmannes** von sich gesagt hatte, er habe in Lingua commune Italiana und nicht in Lingua Toscana geschrieben.

Auch kennet man die Schriften, welche die Glieder der **Crusca** bey Gelegenheit des Streits über den Gesang des **Annibal Caro**: Venite à l'ombra de bei Gigli d'oro &c. wieder den **Castelvetro** ausgefertiget, und worinnen **Tasso** selbst, nebst noch vielen andern, nicht verschont geblieben.

Alle diese Schriften der Florentinischen Akademie hatten keine andere Absicht, als die Florentinische Sprache fest zu erhalten, und gewisse Lombardische Worte davon auszuschliessen, welche durch ganz Italien im Gebrauch sind.

Wie hat nun Herr **Menage**, welcher dieses alles nothwendig wissen mußte, und auch alle diese Werke gelesen hatte, weil sie ihm bey seiner Arbeit über die Italiänische Sprache unentbehrlich waren, sich überreden können, daß die Glieder der **Crusca** ein von beyden Lombardeyen so verderbtes Wort angenommen hätten?

Bernardo Davanzati sagt in der eben angeführten Stelle, daß gli Zanni Schauspieler

wären, welche die Kunst besitzen con Lingua Bergamasca o Narcina zum Lachen zu bewegen. Es gab also im Toscanischen, und wie er versichert noch zu seinen Zeiten, solche Zanni, welche nicht Bergamaskisch, das ist, nicht die Sprache einer Stadt in der Lombarden, sondern die Sprache von **Norcia** redeten, welches eine Stadt nicht weit von dem Toscanischen ist. Warum wurden nun von den Toscanern die Zanni nicht Gianni genannt? Weil, wie ich glaube, die Toscaner selbst dieses Werk zuerst verfälscht, und den Buchstaben S in Z verwandelt haben. Ihre Nachkommen sind ihnen darinne gefolgt, und ganz Italien hat ein gleiches gethan; anstatt daß die Veränderung des Buchstabens G in den Buchstaben Z eine der Lombarden eigenthümliche Verfälschung ist, welche die Toscaner allezeit gemißbilliget haben. Sie haben wohl Zanni anstatt Sanni sagen können; niemals aber werden sie Zanni anstatt Gioanni gesagt haben, oder noch sagen. Der Name Gioanni mag in Italien so verächtlich und lächerlich geworden seyn, als es Herr **Carlo Dati** nur immer will; er kann daraus doch noch nicht schliessen, daß die Toscaner die Aussprache desselben verändert haben.

Della Casa, dessen burlesque Gedichte Herr **Carlo Dati** anführt, findet zwar das Wort Gioanni unedel, allein er sagt nichts, was die geringste Beziehung auf die theatralischen Zanni haben könne. Der arme Name Johann hat ein glei-

ches Unglück in Frankreich gehabt, und man weis weder wie, noch warum? Kann man wohl mit Gewißheit die Ursache angeben, warum man in Frankreich einen albern Gümpel einen Nicodemus nennt?

Hauteroche nennt in seinem Lustspiele, die **Trauer**, eine alberne Person, die er darinn einführt, Nicodemus; und vielleicht war er der erste, welcher diesen Namen auf das Theater brachte, und dadurch Gelegenheit gab, daß die Anwendung desselben zu einem Sprichworte wurde. Herr **Dati** stützt sich auf eine gleiche Gedanke, und sagt, es könne leicht seyn, daß einer von den ersten Harlequins Gioanni geheissen habe, und daß hernach alle folgende Harlequins diesen Namen behalten hätten. Es sey; aber alsdenn würden die Toscaner, deren Harlequins die schlechte Sprache von **Norcia** redeten, ihn nicht Zanni sondern Gianni genennt haben. Und noch über dieses; warum hat denn keiner von denjenigen, welche in der Lombardey die Rolle des Harlequins gespielt, diesen Namen behalten? In dem ganzen Theater des **Flaminio Scala**, welches der erste ist, der uns gedruckte Entwürfe geliefert hat, finden wir nichts als Arlechino, Pedrolino, Buratino, und nach ihm Frittelino, Bertolino, Trufaldino, Trivelino, und eine Menge andre. Der Muthmassung des Hrn. **Carlo Dati** widersprechen also die Regeln der guten Aussprache,

und alle Denkmähler, die uns von der alten Komödie übrig geblieben sind.

Sonst beruft sich Dati noch auf das Ansehen des Varchi, welcher in seinem Buche Hercolano anstatt Zanni, Gianni gesagt habe. Hierdurch ward ich Anfangs ein wenig betroffen; nicht zwar, weil mich das Ansehen des Varchi meine Meinung zu ändern, hätte bewegen können, sondern weil ich mich nicht erinnerte, es bey der ganz neuern Durchlesung des Hercolano angemerkt zu haben; wenn ich anstatt Zanni, Gianni gefunden hätte, so würde ich es schwerlich so unachtsam vorbey gelassen haben. Ich wollte also die Wahrheit dieses Vorgebens ergründen, und lief sogleich das Hercolano del Varchi aufs neue durch. Wenn er von den Diminutivis der eigenthümlichen Nennwörter handelt, sagt er, (auf der 256ten Seite der Ausgabe von 1570.) daß der Name Giovanni folgende Diminutiva habe: Giovannino, Giannino, Gianni und Nanni. Hierwider ist nicht das geringste einzuwenden: Gianni ist ein Diminutivum von Giovanni; allein ist denn hier die Rede von dem Beynahmen des Harlequins, Zanni? Wenn er auf dieses unser Zanni kömmt, so sagt er auf der 259te Seite: Ma se alle conghietture si puo prestar fede e anche parte alla sperienza, coedo che i nostri Zanni facciano piu ridere che i loro Mimi non facevano, e che le Comedie del Ruzante di Padoua

Padoua così contadine avanzino quelle che della città' d'Attella si chiamavano Attelane.

Meine Ausgabe des Hercolano ist die erste vom Jahre 1570. Ich wollte auch die andre von 1580 nachsehen, und fand auf der 216ten Seite, eben dieselben angeführten Worte, in welchen das Zanni sehr deutlich gedruckt war.

Ich kann es also nicht begreifen, woher es Herr **Carlo Dati** haben muß, daß **Varchi** Gianni anstatt Zanni sage.

Nachdem Herr **Menage** den Brief des **Dati** beygebracht, fügt er auch noch eine spanische Stelle aus dem **Covaruvias** hinzu. Ich will sie nicht ganz, sondern nur zwey Zeilen daraus anführen, welche, sollte ich meinen, der üblen Parthey, die Herr **Menage** ergriffen, so wenig günstig sind, daß sie dieselbe vielmehr gänzlich vernichten. **Covaruvias**, ein spanischer Schriftsteller, sagt in seinem Castilianischen Sprachschatze, indem er von den Marktschreyern redet: y acostumbran a traer con sigo un Sane que es como en España el Bobo Juan.

Herr **Menage** glaubt, daß dieses genug sey, die Meinung des Hrn. **Cario Dati** zu beweisen; allein er betriegt sich sehr. Ich, meines Theils, glaube, daß der gelehrte spanische Schriftsteller, es sehr wohl mochte untersucht haben, woher der Name Zanni komme, und daß er überzeugt gewesen, er komme von Sannio, weswegen er ihn auch mit einem S, Sane, und nicht mit ei-

nem Z geschrieben, welches er sonst wohl würde gethan haben.

Herr **Carlo Dati** führt auch eine Stelle aus einem Buche an, welches in der Schreibart des **Merlin Coccai** abgefaßt ist, wo der Verfasser, indem er von einem sagen will, daß er die Rolle des Zanni in der Komödie gespielt habe, sagt: fecerat Joannem. Wenn der unbekannte Verfasser dieser Narrenspossen nur ein klein wenig Ansehen hätte, so wollte ich seine Anführung noch hingehen lassen; allein wie kann man solch elendes Latein, in eben derselben Sache, dem entgegensetzen, was **Cicero** mit so genauen und deutlichen Worten lehret. Wahrhaftig Herr **Dati** nimmt zu Behauptung seiner Meinung seine Zuflucht zu sehr schwachen Stützen. Ich will hiervon nichts mehr sagen, und glaube ohne Gefahr schliessen zu können, daß Herr **Menage** Anfangs völlig Recht gehabt, hernach aber sich hat verführen lassen. Zanni kömmt also, ohne allen Zweifel von Sannio, und Sannio war, wie **Cicero** sagt, ein Mime, welcher mit dem Munde und mit dem Gesichte, mit den Bewegungen, mit der Stimme und mit dem ganzen Körper die Zuschauer zum Lachen bewegte.

Aus dem also, was man in diesem und dem vorhergehenden Hauptstücke gesagt hat, erhellet deutlich, daß eine Art von der lateinischen Komödie sich in Italien beständig fortgepflanzt habe, und noch bis jezt unter dem Namen der italiänischen

schen

schen Komödie bestehe; anstatt daß andre Nationen lange Zeit ohne alle Komödie gewesen, und daß diejenigen Komödien, welche sie jezt haben, nichts als Nachahmungen der ernsthaften Komödien der Lateiner sind, sich aber nicht rühmen können, ihren Ursprung unmittelbar aus der Komödie der Lateiner genommen zu haben.

Drittes Hauptstück.

Von welcher Zeit die italiänische Komödie eine Gestalt gewonnen, und warum sie *ars histrionatus* genennet worden.

Wir wissen aus dem Zeugnisse des **Caßiodors** (*), im zwanzigsten Briefe, daß zu Zeiten des **Theodoricus** das Theater in Italien noch bestand. **Caßiodor** starb gegen das Jahr 560. Wenn also in dem sechsten Jahrhunderte nach Christi Geburt die Spiele der Mimen und Pantomimen noch blühten, so ist zu vermuthen, daß sie ihr Ansehen bey den italiänischen Völkern beständig erhielten, und bloß den verschiednen Veränderungen ausgesetzt waren, welche sich in den Sitten und in dem Geschmacke dieser Völker äusserten. So viel ist wenigstens gewiß, daß der h. **Thomas Aquinas**, welcher um 1280 lebte, von der Komödie seiner Zeit als von einem

(*) Constituatur a vobis Prasini Pantomimus; quatenus sumtum, quem pro spectaculo civitatis impendimus, electis contulisse videamur. *Caſſ. lib. I. Epiſt. XX.*

einem Schauspiele redet, welches viele Jahrhunderte vor ihm im Schwange gewesen.

Zu den Zeiten des **Thomas Aquinas**, war in Italien nicht der geringste abgöttische Dienst mehr übrig; die christliche Religion war die einzige, und hatte aufs höchste nichts als Ketzereyen zu bestreiten. Da also die Spiele und Schauspiele der Lateiner untergegangen waren, so mußte die Komödie seiner Zeit nothwendig von Christen aufgeführet werden; und an diesem Umstande darf man nicht im geringsten zweifeln, weil der H. **Thomas** aus keiner andern Absicht davon redet, als zu untersuchen, ob man diese Kunst ohne Sünde treiben könne.

Sobald man einmal überzeugt ist, daß das Theater in Italien, bis auf die Zeiten des H. **Thomas**, von den Nachfolgern der alten Mimen besetzt gewesen; sobald darf man sich auch gar nicht mehr wundern, wenn man sieht, daß verschiedne von ihren Kleidungen und Personen auf dem Theater beybehalten werden.

Zu den Zeiten der Römer wurden sie von Ungläubigen aufgeführt; hernach aber, als sich diese Spiele nach den Regeln der christlichen Religion so bequemet hatten, daß sie konnten geduldet werden, von Christen. Wenn sich aber eigentlich diese Veränderung ereignet hat, will ich nicht zu bestimmen wagen, und ich glaube auch nicht, daß es jemand wird bestimmen können. Ueberhaupt aber kann man wohl so viel versichern,

daß sich diese Veränderung nach und nach, so wie die christliche Religion die Oberhand gewann, werde zugetragen haben.

Um dasjenige, was ich jezt gesagt habe, noch mehr aufzuklären, wird es nicht undienlich seyn, anzumerken, daß der **Thomas Aquinas** die Komödie seiner Zeit allezeit artem Histrionatus, so wie die, welche sie spielten, Histriones nennt, und zu untersuchen, warum er sie nicht Comœdiam oder Comœdos nennt. Es wird nicht schwer fallen, eine Ursache hiervon anzugeben, wenn man sich erinnert, daß es bey den Römern, wie wir oben gesagt haben, verschiedne Arten von Komödien gegeben; ernsthafte und regelmäßige Komödien, wie die Stücke des **Plautus** und **Terenz** ꝛc. welche den Namen der Komödien vorzüglicher Weise behielten, und Komödien, welche der Schwänke und Possen fähiger waren, worunter besonders diejenigen gehörten, welche die Römer Attellanæ hiessen, weil sie dieselben von dem Theater der Stadt **Attella** erborgt hatten. Diese Spiele wurden vor Alters auch Komödien genannt, allein sie verloren diesen Namen, und zwar auf folgende Art. Weil die Spiele der Mimen und Pantomimen, welche Anfangs in nichts als in Tänzen und Stellungen bestanden, zu ihrer Unterstützung endlich der Sprache bedurften, so fielen diese Schauspieler, welche man Histriones nannte, auf die Vorstellung solcher Komödien, welche ihrem Charakter

am

am gemässesten waren; und weil sie keine andere hierzu dienlicher fanden, als die **Attellanischen**, so wurden diese Stücke, nachdem sie in ihre Hände gefallen, nicht mehr Komödien genennt. Der H. **Thomas** hat sich also der Ausdrücke Histriones und Histrionatus ars mit Grunde bedient, wenn er von den Komödien und den Komödianten seiner Zeit redet, weil diejenigen Spiele, die sich in Italien bis auf das Jahrhundert dieses Lehrers fortgepflanzt hatten, in der That diejenigen Spiele waren, die von den Mimen, welche man **Histrionen** nannte, aufgeführet wurden; und diese Ausdrücke des **Aquinas**, die er nicht ohne Vorsatz gebraucht hat, sind ein neuer Beweis für meine Muthmassung. Wenn die französische Komödie, so wie sie jezt gespielt wird, zu den Zeiten des **Aquinas** geherrscht hätte, so würde er sie gewiß nicht unter dem Namen Histrionatus ars mit begriffen haben, und er würde die französischen Komödianten nicht Histriones sondern Comœdos, und die Stücken, welche sie spielten, Comœdias genennt haben. Eben dieses kann man von der geschriebenen italiänischen Komödie, von der ich hernach reden will, sagen, welche, weil sie keinen Harlequin zuläßt, und eine Nachahmung der guten Komödien der Lateiner ist, gleichfalls nicht Histrionatus ars kann genennt werden. Ob nun aber schon **Thomas Aquinas** die Komödianten seiner Zeit Histriones nennt, weil sie

von

von den alten Mimen abstammten, und weil ihre Spiele denjenigen ähnlicher waren, welche ehedem von den Mimen, als denen, welche von den Comœdis aufgeführt wurden; so enthielten sich doch diese Histriones, weil sie Christen geworden waren, alles dessen, was ihre Spiele ärgerlich machen konnte. **Thomas Aquinas** fällt daher ein ganz ander Urtheil von ihnen, als die Väter der ersten Jahrhunderte von den Histrionen ihrer Zeit gefällt hatten. Wenn diese Väter von den regelmäßigen Komödien der Heiden sprachen, so sagten sie: (*) Comœdiæ & Tragœdiæ horum meliora Poemata. (**) Et hæc sunt scenicorum tolerabiliora ludorum, Comœdiæ scilicet & Tragœdie. Wenn aber von den Spielen der Histrionen die Rede war, so eiferten sie sehr heftig wieder die darinn herrschenden Mißbräuche: (***) Histrionum impudicissimi motus quid aliud nisi libidines docent & instigant — — Histrionum impudici gestus in quibus infames feminas imitantur, libidinesque quas saltando exponunt, docent.

Allein der H. **Thomas** ersahe aus den Spielen der Histrionen seiner Zeit, daß sie von diesen schändlichen Ausschweifungen frey seyn könnten, und drückt sich daher, wenn er untersucht, ob die Profeßion der Histrionen als erlaubt angesehen

(*) Tert. de spect.

(**) S. August. de civit. lib. 2. cap. 8.

(***) Lact. lib. 6. divin. Institut. cap. 20.

sehen werden könne, folgender Gestalt aus: (*) Ludus, sicut dictum est supra, est necessarius ad conversationem vitæ humanæ: ad omnia autem, quæ sunt utilia conversationi humanæ deputari possunt aliqua officia licita, & ideo etiam officium Histrionum, quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum nec sunt in statu peccati, dummodo moderate ludo utantur, id est non utendo aliquibus illicitis verbis, vel factis ad ludum, & non adhibendo ludum negotiis & temporibus indebitis, unde illi qui moderate eis subveniunt, non peccant, sed juste faciunt mercedem ministerii eorum eis tribuendo. Et licet D. August *super Joan.* dicat, quod donare res suas histrionibus, vitium est innane, hoc intelligi debet de illis qui dant histrionibus, qui in ludo utuntur illicitis, vel de illis qui superflue sua in tales consumunt, non de illis histrionibus qui moderate ludo utuntur. Diese lezte Worte des heiligen Thomas zeigen deutlich, daß es zu seiner Zeit Histrionen gegeben, qui moderate ludo utebantur.

Der h. Antoninus, welcher eben diese Frage untersucht hat, bedient sich des Ansehens des h. Thomas, um sie der Meinung dieses Leh-

(**) Divus Thomas 2. 2. quæst. 168. art. 3. in responsione ad tertium.

Lehrers gemäß zu entscheiden. (*) Histrionatus ars, quia deservit humanæ recreationi, quæ necessaria est vitæ hominis secundum *D. Thom. Quæst.* 165. *art.* 3. *in Resp. ad* 3. de se non est illicita, unde & de illa arte vivere non est prohibitum, ita tamen quod fiat, observatis debitis circumstantiis locorum, temporum & personarum; non enim decet Clericum talia exercere. *De consec. dist.* 5. Non oportet nec in Ecclesia, nec tempore pœnitentiæ ut quadragesimæ.

Es bestärkt uns daher alles in der Meinung, die wir angenommen haben, daß die italiänische Komödie zu den Zeiten des h. Thomas ihren Ursprung von den Spielen der alten Mimen hergeleitet. Seit der Zeit sind die Rollen des Harlequins uud der andern Mimen, die das italiänische Theater besetzt hielten, noch weit mehr gereiniget worden, so daß sie ganz und gar nichts haben, was dem Wohlstande zuwieder laufe.

Die italiänischen Komödien des vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderts gaben dem Harlequin den Charakter eines Tölpels, eines **Vielfrasses**, und eines **boßhaften Schalks**; indem sie ihm auf eine sinnreiche Art die Bewegungen und die Spiele der Mimen liessen. Weil aber alles mit der Zeit vollkommen wird, so haben ihn die französischen Schriftsteller,

(*) Sanct. Antoninus in 3. parte suæ summæ tit. 3. cap. 4. sect. 12.

welche für unsere Vorfahren auf der italiänischen Bühne in Paris, Stücke verfertigten, Witz gegeben, und ihn oft ganz gelehrt reden lassen. Seit kurzen aber hat ihn ein berühmter Verfasser mit allgemeinem Beyfalle moralisiren lassen, und ich weiß nicht, was unsere Nachkommen davon denken, und was diese ihm für einen neuen Charakter beylegen werden.

Viertes Hauptstück.

Was für eine Art von Komödie bey den Komödianten des zehnten, eilften und zwölften Jahrhunderts üblich gewesen. Die geschriebene Komödie des 13ten und 14ten Jahrhunderts. Die Tragödien und Komödien des sechzenhten Jahrhunderts.

Das, was man in dem vorhergehenden Hauptstücke gesagt hat, um zu erweisen, daß die Mimen beständig im Besitze des italiänischen Theaters geblieben sind, kann uns behülflich seyn zu entdecken, was für eine Art von Komödien sie in den Jahrhunderten vorstellten, welche vor dem funfzehnten vorhergingen.

Weil die alten Mimen die Attellanischen Komödien, welches die Possenspiele der Lateiner waren, angenommen hatten; so ist es wahrscheinlich, daß die neuen Mimen vielmehr diese Art von Stücken, als die regelmäßigen Komödien des Terenz uud Plautus, nachahmten,

und

und daß sie diese Art von Possenspielen ohne Zweifel aus dem Stegreife spielten.

Wir finden das Spielen aus dem Stegreife auf unserm Theater: aber wie mag es wohl auf demselben seyn eingeführt worden? Da wir sehen, daß es bey den Nachfolgern der alten Mimen im Gebrauch ist, ist es nicht ganz natürlich zu vermuthen, es müsse bey ihnen ein altes Herkommen seyn, eine Art von Komödie aus dem Stegreife zu spielen, die des Extemporirens fähig sey, und deren Anmuth und Lebhaftigkeit durch dasselbe vermehret werde. Es ist zwar wahr, daß die Entwürfe dieser alten Stücke, die wir im Italiänischen Scenarii nennen, nicht bis auf uns gekommen sind. Ich besitze einen, welcher ungefehr hundert Jahr alt ist; allein man kann nicht daraus klug werden, weil jede Scene nicht mehr als drey oder vier Worte enthält. Die Barbarey der Jahrhunderte vor dem vierzehnten, war ganz und gar nicht geschickt, Komödien nach Art des Plautus und Terenz hervor zu bringen, welche nicht eher als gegen das Jahr 1300 wieder hervor gezogen wurden; denn ich bin gewiß überzeugt, daß man schon vor der Erfindung der Druckerey regelmäßige Stücke verfertiget hat, und folglich lange Zeit vor den gedruckten Ausgaben, die man uns davon geliefert hat. So ward z. E. die Floriana zum ersten male 1523. gedruckt, allein der Titel des zweyten Drucks von 1526. lehret uns, daß sie

lange Zeit vorher verfertiget worden: Comedia antica heißt es auf demselben, emendata col Exemplare del proprio Autore, in terza Rima.

Ich vermuthe, daß diese Komödie wenigstens hundert Jahr vor Erfindung der Druckerey erschienen sey, und vielleicht wohl gar zu den Zeiten, in welchen Dantes lebte. Es ist unwiedersprechlich, daß die Sprache dieser Komödie weit rauher ist, als die Sprache des Dantes; sie ist in terza Rima geschrieben, mit untermischten Strophen von acht eilfsylbigen Versen, und andern Strophen aus kleinen Versen, nach Art der alten Ballate Carnascialesche der Stadt Florenz. Nun aber kann diese Art, eine Komödie abzufassen, aus dem funfzehnten Jahrhunderte nicht seyn, und die Komödie Floriana kann daher schwerlich später als gegen 1400 seyn verfertiget worden.

Die Calandra di Bernardo Divitio da Bibiena, poi Cardinale, ist gleichfals 1523. gedruckt, obgleich der Druck des Exemplars, welches sich in der Bibliothek des Vaticans befindet, nach dem Verzeichnisse des Allatius von 1524. ist. Allein ich kann mich in diesem Puncte unmöglich irren, weil ich selbst den Druk von 1523. unter meinem Vorrathe besitze.

Die Calandra ist in Prose und einer zierlichen Schreibart abgefaßt. Der Cardinal Bibiena starb im Jahre 1520, und ich bin gewiß überzeugt, daß es ein Werk seiner ersten

Jugend

Jugend gewesen sey, denn er gelangte gar bald zu wichtigen Bedienungen, welche ihm keine Zeit übrig liessen, sich mit solchen Beschäftigungen abzugeben. Ich vermuthe also, daß er diese Komödie, zum spätesten, gegen das Jahr 1490 geschrieben habe, zu welcher Zeit er Secretair des Laurentius de Medicis war, der ihm die Aufsicht über den jungen Kardinal Johann de Medicis, seinen Sohn, aufgetragen hatte. Indem uns der Kardinal **Bibiena**, in dem Vorredner zu seinem Stücke, die Ursachen anzeigt, derenwegen er es in Prose geschrieben, so sagt er zugleich deutlich, daß es vor ihm verschiedene Komödien gegeben habe, welche in italiänischen Versen, oder auch wohl gar in lateinischen, geschrieben gewesen. Ein gleiches lehrt uns auch das Verzeichniß des **Allatius**, und gleichwohl giebt man der **Calandra** die Ehre, sie die erste von unsern Komödien zu nennen. Alle übrigen, die in dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte geschrieben sind, werden von einigen italiänischen Schriftstellern in die Klasse der Possenspiele gesetzt. Ich weiß nicht, ob sie Recht haben.

Seit 1300. bis 1500. gewann die italiänische Sprache eine schönere Gestalt. **Dantes** fing an, und **Petrarcha**, **Boccacio** und andere gaben ihr eine weit grössere Vollkommenheit. Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts beehrten verschiedene grosse Männer Italien mit

einer Menge von Werken; und die, welche für das Theater gemacht wurden, glänzten ungemein. Die Calandra del Cardinal Bibiena wird als die erste Komödie angeführt.

Kurze Zeit nach dem Abdrucke der Calandra erschienen die vier Komödien des Ariost, die er Anfangs in Prose schrieb, hernachmals aber in Verse brachte. Was die Scholastica anbelangt, welches seine fünfte ist, so verfertigte er sie gleich Anfangs in Versen, allein er hinterließ sie unvollkommen, und nach seinem Tode brachte sie sein Bruder zu Stande.

Zu eben der Zeit gab Gio Giorgio Trissino sein Lustspiel i Similimi heraus, welches in Versen abgefaßt ist. Diesen zwey geschickten Männern folgte eine grosse Anzahl von Dichtern, welche vortrefliche Komödien, Theils in Prosa, Theils in Versen, verfertigten, und von welchen man mein Verzeichniß nachsehen kann. *

Man muß hierbey anmerken, daß obgleich verschiedner dieser Komödien in Prosa geschrieben sind, sie dem ohngeachtet doch hochgeachtet werden.

Die Stücke des Firenzuola, des Salviati, des Domenichi, des Lorenzino de Medici

*) Ich will aus diesem Verzeichnisse, welches in eben diesem Theile der Geschichte der italiänischen Bühne vorkömmt, ein andermal die vornehmsten anführen. Uber.

dici, des Ambra, und verschiedne andere, werden als klaßische Schriften wegen der Reinigkeit der Sprache betrachtet.

Alle diese Schriftsteller, und eine grosse Anzahl andrer, welche gute Lustspiele verfertiget haben, haben alles, was uns die Lateiner hinterlassen, entweder in die italiänische Sprache übersetzt, oder doch nachgeahmt, und dadurch genugsam gezeigt, **daß die Söhne die Kunst ihrer Väter gar nicht vergessen hatten**, wie es sich Herr **d'Aubignac** eingebildet hat.

Eben so verhält es sich mit der Tragödie. **Trißino** gab zuerst seine **Sophonisbe**, und zu eben der Zeit **Ruccelai** seine **Rosmonda** heraus.

Man kann es nicht ohne Erstaunen bemerken wie vollkommen die dramatischen Gedichte der Italiäner gleich von ihrer ersten Geburt an, waren. Es ist wahr, die Beyspiele der Griechen und Lateiner bewahrten sie vor den Fehltritten, die sie in ihren ersten Versuchen hätten begehen können.

Alle, die auf den **Trißino** und **Ruccelai** gefolgt sind, haben sich es niemals in den Sinn kommen lassen, Tragödien in Prosa oder in drey Aufzügen zu verfertigen, in welchen das Erhabene und Possenhafte vermischt wäre, wie Herr **d'Aubignac** sagt; sondern lauter Tragödien

in Versen und fünf Aufzügen, und zwar fast alle mit Chören.

Alle diese Tragödien folgen den vorgeschriebenen Regeln so genau, daß man ihren Verfassern fast verwerfen sollte, sie hätten sich allzusklavisch daran gebunden, und die griechischen Originale allzu buchstäblich nachgeahmet. Daher ist es auch gekommen, daß man die ohngefehr von 1500 bis 1600 verfertigten Tragödien in Italien für allzu grausam gehalten, und kein Vergnügen daran gefunden hat. Endlich machte das allzuweit getriebne Schreckliche den Italiänern ein solches Schauspiel eckel; denn die Poeten begnügten sich nicht damit, daß sie die Söhne ihre Mütter, und die Väter ihre Kinder umbringen liessen; die Urnen, worinne die Glieder dieser ermordeten Kinder aufbehalten waren, wurden sogar auf die Scene gebracht, aus welchen man Stück vor Stück alles heraus zog, ume die Zuschauer sehen zu lassen.

Die italiänische Tragödie hätte sich sehr leicht in diesem Stücke bessern können, so wie es bey andern Nationen geschehen ist; allein es wurde ihr die Zeit dazu nicht gelassen; sie fiel nicht allein aus eben dieser Ursache, sondern sie verschwand auch ganz und gar bey dem Verfalle der schönen Wissenschaften in Italien.

Fünftes Hauptstück.

Was für eine Art von Komödien bey den Schauspielern zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts im Gebrauche war. Verfall der schönen Wissenschaften in Italien. Verschlimmerung der guten Tragödie und guten Komödie.

Obgleich die regelmäßige Komödie seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Italien wieder zum Vorscheine zu kommen angefangen hatte; so gaben dennoch diejenigen, welche die Profeßion der Schauspieler trieben, ihre alten Stücke deswegen nicht auf, sondern fuhren fort, aus dem Stegreife zu spielen. Ich habe die Beweise hiervon in meiner Sammlung an den, Theils gedruckten, Theils geschriebenen Entwürfen solcher Stücke. Allein seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, als es Italien allen Nationen in den schönen Wissenschaften zuvorthat, stiftete die Nacheiferung und der Geschmack an den Wissenschaften verschiedne gelehrte Gesellschaften, und viele von den Gliedern derselben versuchten, es sey nun zum Zeitvertreibe, oder in der Absicht das Publicum an eine regelmäßigere Art von Schauspielen zu gewöhnen, die geschriebnen Komödien der besten Schriftsteller, so wie sie nach und nach zum Vorschein kamen, aufzuführen. Die gemeinen Komödianten

ten aber nahmen sich wohl in Acht, ein gleiches zu wagen, und sie würden auch gewiß Mühe und Zeit dabey verlohren haben.

Flaminio Scala, genannt **Flavio**, welches ein berühmter Komödiant und das Haupt einer Bande war, spielte keine andre Komödien, als die, welche vor ihm beständig auf dem Theater gewesen waren; nehmlich Fabeln aus dem Stegreife mit unserm Harlequin; und dieses zwar zu einer Zeit, da die Mitglieder der Akademien die regelmäßigen Komödien aufführten, welche in Italien seit einem Jahrhunderte zum Vorschein gekommen waren. Eben dieser **Flaminio Scala** ließ im Jahr 1611 sein Theater drucken, worinne er, ohne alle Abwechslung der Reden, blosse Entwürfe von seinen Stücken giebt, die zwar nicht so gar kurz sind, als diejenigen, die wir noch brauchen, und hinter den Scenen, während dem Stücke, zur Nachricht für die spielenden Personen, anschlagen, aber auch nicht so weitläuftig, daß man sich den geringsten Begrif von dem Gespräche daraus machen könne. Sie merken bloß und allein das an, was der Schauspieler auf der Scene zu thun hat, die Handlung auf die es ankömmt, und weiter nichts.

Flaminio Scala war der erste, welcher Entwürfe zu Komödien verfertigte und sie drucken ließ. Die Einrichtung seiner Fabeln ist sehr schwach, und ich wollte fast sagen, schlecht; überhaupt aber ist der größte Theil derselben ärgerlich.

lich. Da ihn aber dennoch das Verdienst der Erfindung gehörte, so erwarb er sich auch die Lobsprüche der besten Poeten seiner Zeit, deren Sonnete vor seinem Buch befindlich sind, und die diesen Verfasser bis auf die höchste Staffel der Ehren in seiner Gattung erheben, weil er die besten Komödien, die man noch jemals gesehen, auf den Schauplatz gebracht habe.

Man wird sich hoffentlich nicht einbilden, daß diese geschickten Leute durch die grossen Lobsprüche, welche sie dem Flaminio Scala ertheilten, ihn über die vortreflichen Schriftsteller haben hinaus setzen wollen, welche zu den Zeiten dieses Komedianten lebten, oder daß sie auch nur zwischen seinen elenden aus dem Stegreife gespielten Fabeln und den schönen geschriebenen Komödien eines Lasca, eines Secchi und so vieler andern, die damals lebten, eine Vergleichung anstellen wollen. Dieses würde eine unverantwortliche Ungereimtheit seyn. Nein; es kam hier gar auf keine Vergleichung an; sondern die Dichter, welche dem Theater des Flaminio Scala ihren Beyfall ertheilten, erklären sich deutlich genug, wenn sie sagen, daß bis auf ihn die Komödianten nichts aufgeführt hätten, was mit seinem Theater könne verglichen werden; das ist, auf dem komischen Theater der für Geld spielenden Komödianten. Die guten gedruckten Komödien, welche zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts erschienen waren, hatten dem

Flaminio Scala die Augen eröfnet, und ihn gelehrt seinen extemporirten mimischen Spielen eine leidlichere Form zu geben, welche übrigens in Ansehung der Action und des Komischen vortreflich seyn konnten, nur daß ihnen ganz und gar die Einrichtung fehlte, welche der theatralischen Handlung eine gewisse Harmonie giebt, und sie auf den Staffeln, welche die gesunde Vernunft vorschreibt, hinauf führet.

Man wird ohne Zweifel hier nicht ohne Vergnügen angemerkt finden, daß es um die Zeit des **Flaminio Scala** war, als die Weibspersonen auf die Bühne gebracht wurden, nehmlich gegen das Jahr 1560. Wenn **Scala** auch damals noch nicht Komödiant war, als dieses geschah, so hat er doch wenigstens ein Augenzeuge von dieser Neuigkeit seyn können. Ich gründe mich hierinne auf das Zeugniß des **Pietro Maria Cecchini**, genannt **Fritellino**, welcher die Rolle des Harlequins spielte, und uns in einem kleinen Werke, welches er über die Komödie geschrieben, meldet, daß die Frauenspersonen erst seit funfzig Jahren auf die Bühne gebracht worden. Sein Werk aber hat er selbst im Jahr 1616 drucken lassen, und es dem Kardinal **Burghese** zugeeignet. Da er also ein Zeitgenosse des **Flaminio Scala** war, so sieht man leicht, daß beyde von dieser Epoche nicht weit entfernt gewesen, und man kann ohne Gefahr behaupten, daß sie die Komödiantinnen

werden gekannt haben, die das Theater zuerst betraten. Eben dieser Cecchi meldet uns auch, daß vorher die weiblichen Rollen von jungen verkleideten Mannspersonen wären gespielt worden.

Aus allen dem nun, was ich jezt gesagt habe, sollte man mit Grunde schliessen können, daß die geschriebenen Komödien von den Komödianten von Profeßion nicht gebraucht worden. Es ist wahr, sie stunden lange Zeit an, dergleichen Stücke dem Publico vorzustellen, dessen Geschmak an Possen und an einer Art des Komischen, deren die geschriebenen regelmäßigen Lustspiele nicht fähig sind, ihnen nicht unbekannt war; sie begnügten sich lange Zeit, nichts als Stücke aus dem Stegreife zu spielen: endlich aber wagten es doch einige von ihnen, welche mehr Herz hatten, geschriebene Komödien aufzuführen, und ich kan versichern, daß der größte Theil der besten, nachdem sie von den Gliedern der Akademie vorgestellet worden, auch von den Komödianten vorgestellet wurden. Cecchini versichert uns dessen in seiner kleinen Abhandlung von der Komödie. Verschiedene Stücke wurden sogar in der Folge für die Komödianten verfertiget, welche sie zu allererst öffentlich aufführten. Um nicht verdrießlich zu fallen, will ich bloß drey Beyspiele anführen. Comedia di Agostino Ricchi da Lucca, intitolata: itre Tiranni recitata in Bologna a N. Signore, & a

Cesare

Cesare il Giorno della comemoratione della Corona di sua Maesta. Ein anderes Exempel: Gli Inganni Comedia del Signor Nicolo Secchi, recitata in Milano, l'anno 1547. Dinanzi a la Maesta del Re Filippo. Und das dritte: Le due Persilie. Comedia di Gioanni Fedini, pittore Fiorentino, fatta recitare da gli illustri Signori, il Signor Gerolamo el il Signor Giulio Rossi de Conti di san Secondo, alla presenza delle Gran Principesse di Toscana, il di 16 di Febraio 1582 in Firenze.

Auf dem Titel dieser drey Komödien lieset man es nicht, von welcher Akademie sie wären vorgestellet worden, welches man bey so ruhmvollen Gelegenheiten gewiß nicht würde verschwiegen haben. Es ist also zu vermuthen, daß sie von Komödianten gespielt worden, welche ihren Harlequin, im Falle sie ihn nicht brauchten, ruhen liessen. Diese Muthmaßung ist um so viel wahrscheinlicher, weil der Pastor fido del Guarini, von dem Tage an, da er an das Licht trat, allezeit von Komödianten ist gespielt worden; und zwar von eben den Komödianten, welche des Tages vorher **Harlequin der dumme Bediente** gespielt hatten, und des Tages darauf **Harlequin der Meister in der Liebe** spielten, zwey alte Komödien aus dem Stegreife, welche sehr mimisch, aber gar nicht regelmäßig sind, und noch bis jetzt auf dem Theater gebraucht werden. Zu meiner

Zeit hat man ein gleiches bey den Vorstellungen in Versen oder in Prose gethan, in welchen Harlequin keine Rolle haben konnte.

Wir dürfen daher nicht zweifeln, daß die Komödianten nicht zu gleicher Zeit Komödien aus dem Stegreife, nach der alten Art, und geschriebene Komödien und Tragödien sollten gespielt haben; wodurch denn ihr Theater die gedoppelte Eigenschaft bekam, daß es sowohl das Grosse und Gute, als das Possenhafte und Komische vorstellte. Diese Methode hat beständig bis auf meine Abreise aus Italien fortgedauert, ohne daß einer von den Komödianten meiner Zeit, oder der Zeiten meiner Vorfahren, es zuerst gethan zu haben, hätte vorgeben können; sondern man ist beständig hierinne dem eingeführten Gebrauche gefolgt.

Nach dem sechzehnten Jahrhunderte, um 1620. geriethen die schönen Wissenschaften in Italien, in einen sehr grossen Verfall; und es wäre in der That ein Wunder gewesen, wenn sich das Theater, dieses Verfalls ohngeachtet, in seiner Regelmäßigkeit erhalten hätte. Die Tragödien bekamen eine andere Gestalt und man führete, an ihrer Statt, spanische Komödien oder Tragikomödien auf, die man entweder übersetzte, oder zu ihrer Nachahmung verfertigte. Der Kayser Karl der fünfte ließ in den Königreichen Neapolis und Sicilien, in dem Herzogthum Meyland und in andern Provinzen, verschiedene Höfe Spanischer Herren,

Herren und hiedurch ward zu dem Verderben des Theaters Gelegenheit gegeben.

Es ist wahr, auch mitten in diesem Verfalle fand sich von Zeit zu Zeit noch ein glückliches Genie, welches eine Tragödie in Versen und nach den Regeln, an das Licht stellte; allein diese Verfasser liessen bloß ihre Arbeit drucken, ohne sie den Komödianten zu geben.

Man sahe sie auch sehr selten auf den besondern Bühnen der Akademien, welche bereits in verschiedenen Städten Italiens, unterzugehen anfingen, erscheinen; und endlich war der Name einer Tragödie in unsern Landen ganz fremd geworden. Die Ungeheuer, welche auf die Tragödien gefolgt waren, führten den glorreichen Namen derselben nicht, es sey nun, weil ein böser Geist ihn gänzlich aus dem Gedächtnisse der Menschen verbannt hatte, oder weil sich die Verfasser schämten, ihn zu brauchen. Man nennte sie Opere Tragiche, Opere Regie, Opere Tragicomiche, Opere Tragisatirocomiche &c. und machte sie in Prosa und drey Aufzügen. Der Harlequin und alle übrige verlarvte Schauspieler wurden darinne aufgeführt, und unsere tragische Bühne wurde dadurch vollends zu Grunde gerichtet. Die geschriebene Komödie wich gleichfalls der Kömödie aus dem Stegreife, welche nochmals einzig und allein das Feld behielt. Die aus dem Spanischen übersetzten Tragikomödien, als **das Leben ist**

ein Traum, das Gastmahl des Don Pedro und andre Stücke von dieser Art waren die größten Zierden des italiänischen Theaters.

Von solchen Werken, ohne Zweifel, hat Herr d'Aubignac reden wollen, welches die einzigen waren, die er kannte, und von welchen er glaubte, daß sie die Italiäner für Tragödien hielten. Ich bin vollkommen seiner Meinung, daß sie nichts taugen.

Sechstes Hauptstück.

Von Einführung der verschiedenen Mundarten der verlarvten Schauspieler in der italiänischen Komödie. Berühmte Schauspieler damaliger Zeit. Von der Art die Komödie aus dem Stegreife zu spielen. Von der Bedeutung des Worts *Lazzi*.

In dem vorhergehenden Hauptstücke haben wir gesehen, daß Flaminio Scala, genannt Flavio, der erste gewesen, welcher blosse Entwürfe von Komödien, anstatt der geschriebenen Komödien, drucken lassen. In den funfzig Entwürfen seines Theaters bemerkt man, daß Harlequin nicht der einzige verlarvte Schauspieler gewesen, sondern daß es auch einen Pantalon, einen Burattino, einen Gratiano Dottore, einen Capitan Spavento, einen Cavicchio, einen Pedrolino und verschiedene andere

gegeben. Unter diesen Namen finden wir die vier verlarvten Schauspieler unsers jetzigen Theaters, wovon der eine nach der **Venetianischen**, der andere nach der **Bolognesischen**, und die zwey Zanni, Harlequin und Scapin, nach der **Bergamischen**, oder **Lombardischen** Mundart sprechen. Wenn wir den einzigen Harlequin ausnehmen, der, wie man gesagt hat, aus den Mimen der Lateiner entsprungen ist; so sind die übrigen ganz gewiß von der neuen Erfindung der damaligen Zeit. **Flaminio Scala** zwar ist der Erfinder nicht gewesen, weil er sonst schwerlich würde unterlassen haben, es uns zu melden; und wenn er ja aus Bescheidenheit davon hätte schweigen wollen, so würde uns doch **Francesco Andreini**, genannt il Capitano Spavento, welches einer von seiner Gesellschaft war, und die Vorrede zu dem Buche seines Freundes gemacht hat, davon Nachricht gegeben haben. Eben so wenig glaube ich, daß die Maskeraden in den Städten Italiens die Komödianten auf den Einfall gebracht, die Alten ihres Theaters und überhaupt alle Bedienten zu verlarven, und jedem derselben eine besondere Mundart zu geben. Wir müssen uns also mit unsern Muthmassungen auf eine andere Seite wenden.

Ruzante, welcher von Padua gebürtig war, gab gegen 1530. sechs geschriebne Komödien in Prosa und fünf Aufzügen heraus. Alle

Personen

Personen haben darinne eine eigene Mundart; das Venetianische, das Bolognesische, das Bergamische, die Bauersprache um Padua, das Florentinische, und sogar Neugriechisch mit Italiänischem vermischt, kömmt darinne vor.

Ich glaube **Ruzante** ist von dem Plauto auf den Einfall gebracht worden, verschiedene Mundarten in seine Komödie zu bringen, und die Maskeraden des Carnevals haben ihm vielleicht die Kleidungen und Charaktere seiner Personen an die Hand gegeben. **Plautus** führt in seinem Lustspiele, **Pönulus**, einen Karthaginenser auf, welcher seine Sprache redet, und damit zu Wortspielen in der lateinischen Sprache Gelegenheit giebt; welches ungemein lustig ausfallen mußte. **Ruzante** hat ein gleiches gethan, indem er einer von seinen Personen das Neugriechische in den Mund gelegt, welches zu Wortspielen in dem Italiänischen Anlaß geben muß.

Dieser Dichter ist auf Mittel bedacht gewesen, auch sogar seine Alten komisch zu machen, welches sonst sehr frostige Personen sind, wenn man ihre Charaktere nicht ein wenig übertreibt. Er verkleidete sie daher und zwar den einen in einen Pantalon, welchem er venetianische Kleidung und Mundart gab, und den andern in einen Bolognesischen Doctor. Die Bergamische Mundart legte er den Bedienten bey, und wehlte

lieber diese als eine andere, weil die Stadt **Bergamo** in dem Ruffe steht, daß es entweder dumme Gecken, oder Betrieger sind, welche den gemeinen Pöbel derselben ausmachen. Der Bergamische Harlequin bekam also den Charakter eines dummen Gecken, und der Bergamische Scapin den Charakter eines Betriegers. Was aber die Masken dieser Personen anbelangt, so können sie ganz auf einmal aufgekommen seyn, indem die Masken allezeit in Italien sehr gewöhnlich gewesen; oder können sich auch mit der Zeit verbessert haben.

Die Komödien des **Ruzante** stehen in grossem Ansehen; allein man kann nicht leicht einen Geschmack daran finden, weil es sehr schwer ist, so viel verschiedene Mundarten zu verstehen. **Bernardinus Scardeonius** sagt in seinem Werke de antiq. Urbis Patavii, auf der 255ten Seite, von diesem Dichter, welcher mit seinem eigentlichen Namen **Angelus Beolcus** hieß, erstaunliche Dinge; denn, wenn es nach ihm geht, so hat **Ruzante** den Plautus in Verfertigung der Komödie, und den Roscius in Vorstellung derselben übertroffen. Ich will bloß den Schluß von dem, was **Scardeonius** von ihm sagt, nebst seiner Grabschrift hier anführen: Sepultus est Patavii in æde divi Danielis, juxta pratum Vallis, anno Domini MDXLII Mart. Cui Joannes Baptista Rota

noster ei summopere affectus hanc Monumenti Inscriptionem constituit.

V. S.
ANGELO BEOLCO RUZANTI
PATAVINO
Nullis in scribendis agendisque Comœdiis
Ingenio, facundia, aut arte secundo
Jocis & sermonib. agrest.
Applausu omnium facetiss.
Qui non sine amicorum mœrore vita
Decessit ann. Domini MDXLII
Die XVII. Martii
Ætatis vero XL.
Jo. Bapt. Rota Patavinus tantæ præstantiæ
Admirat. pign. hoc sempit. in testimonium
Famæ ac Nominis
P. C.
Anno a mundo redempto MDLX.

Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich vermuthe, **Ruzante** habe den Komödianten den Weg eröfnet, in ihren Stücken alle die Mundarten und alle die Kleidungen einzuführen, die er in seine Komödien gebracht hatte. Hierdurch bereicherten sie ihr Theater mit einer beständigen Maskerade, welche dem italiänischen Theater einen grossen Glanz giebt. Ich tadle sie daher nicht, daß sie in dem sechzehnten Jahrhunderte, in welchem das geschriebene Theater so schön und regelmäßig war, den Harlequin

und die übrigen verlarvten Schauspieler nicht aufgegeben, noch die ganze Komödie aus dem Stegreife vertilgt haben, um sich einzig und allein an die guten in Prosa oder in Versen geschriebenen Komödien zu halten, welche, wie die Komödien des Plautus und Terenz, die schöne Natur nachahmen, und worinne alle Schauspieler einerley Mundart reden.

Diese Komödianten thaten eben das, was ein guter Wirth thut, der, ob er sich gleich ein neues Kleid machen lassen, dennoch das alte sorgfältig aufhebt, um sich desselben im Falle der Noth bedienen zu können. Wenn sie ein ganzes Jahrhundert hindurch den Harlequin und ihre Komödie aus dem Stegreife aufgegeben hätten, um sich einzig und allein an die gute geschriebene Komödie zu halten, so würden sie ihrem gänzlichen Untergange gewiß sehr nahe gewesen seyn, als der gute Geschmak sich in Italien verlohr, und die Bühne durch die spanischen Stücke, welche man naturalisirte, ganz und gar umgekehrt wurde. Sie befanden sich sehr wohl dabey, die guten geschriebenen Komödien mit ihren alten Komödien abzuwechseln; sie verlohren zwar vielleicht auf zwey oder drey Tage in der Woche ihren Harlequin, Pantalon, Doctor und andere verlarvten Personen; allein dafür liessen sie sie auch die übrigen Tage mit desto mehrerm Glanze erscheinen, und dieses zwar wegen des kleinen Zwischenraums, den die gute

geschrie-

geschriebene Komodie eingenommen, welche von den Zuschauern für frostig gehalten wurde, weil sie an das Spiel und die Maske des Harlequins gewöhnt waren, welcher damals gefiel, noch gefällt und beständig gefallen wird.

Wir haben also gewiesen, daß **Ruzante** die verlarvten Personen auf das italiänische Theater gebracht. Die Entwürfe des **Flaminio Scala**, welcher sie bereits auf der Bühne fand, zeigen, daß sie während der Zeit von dem **Ruzante** bis auf ihn, sich auf derselben festgesetzt und sich der vornehmsten Rollen bemächtiget hatten. Die verschiedenen Mundarten, welche diese Personen redeten, verschaften ohne Zweifel, eine neue Art von Vergnügen, weil alle die verschiedenen Völker Italiens einen Geschmak daran fanden, und sie auf ihren Bühnen mit einander um die Wette einführten. Bologna hat, ausser dem Doctor, einen **Narcisino** Dessevedo de Malalbergo, erscheinen lassen; Romagna einen Packträger, welcher seine schlechte Pöbelsprache redet; Meyland einen **Beltrame**; Neapolis den **Scaramouche** und **Polichinel**; Calabrien, die Giangurgoli; und auch Genua hat, eben so wohl als die andern Städte Italiens, seine Sprache auf die Bühne gebracht.

Die Herrschaft der Spanier in Italien zog verschiedne Komödianten ihrer Nation in dieses Land, und das Theater bekam dadurch Capitaine, welche entweder nichts als spanisch, oder

einen Mischmasch von beyden Sprachen redeten. Unter diesen Capitains sind einige sehr vortrefliche gewesen, und noch bis jetzt sind die Capitains Spavento, Matamors & Sangre & Fuego nicht ganz vergessen. Dieser Charakter ist in den letzten zwanzig Jahren des vergangenen Jahrhunderts ganz und gar weggefallen.

Seit dem Jahr 1600 bis 1700 verlohr das italiänische Theater unendlich viel durch die schlechten spanischen Komödien und Tragikomödien, welche häufig auf der Bühne erschienen, und die Hoffnung immer mehr und mehr entfernten, die gute Tragödien und gute Komödien in Italien einmal wieder zu sehen. Destomehr aber gewann es von Seiten der guten Schauspieler, welche die Stücke vorstellten, und ihre Kunst auf einen so hohen Grad der Vollkommenheit trieben, daß sie an alle Europäische Höfe beruffen wurden. Der Kayser und der König von Frankreich überschütteten sie mit Ehre und Gnadenbezeugungen. Ich besitze eine gedruckte Copie von den Briefen des Kaysers Matthias, durch die er den **Pietro Maria Cecchini**, einen witzigen und gelehrten Mann, welcher die Rolle des Harlequins spielte, in den Adelstand erhob.

Um zu beweisen, daß ehrbare Komödianten, welche die Wohlanständigkeit weder durch ihre Worte noch durch ihre Handlungen verletzen, der Achtung der größten Fürsten würdig sind, berichtet uns **Nicolao Barbieri**, [genannt

Bel-

Beltrame, in seinem Buche, welches den Titel Suplica führet, und eine Abhandlung von der Komödie ist, daß der König Ludewig XIII. ihn mit seinem Schutze beehrt und mit Wohlthaten überhäuft habe. **Johann Baptista Andreini**, welcher die Rolle des Liebhabers spielte, wurde gleichfalls der Hochachtung dieses grossen Monarchen gewürdiget. Ich habe bishieher eine gelehrte Anekdote versparen wollen, die zur Geschichte unsers Theaters gehört, und nicht unnütze seyn wird.

Der h. **Carolus Borromäus**, Kardinal und Erzbischof von Meyland, wollte wissen, was man für Komödien zu seiner Zeit spielte. Er ernennte daher eine Person, welche die Entwürfe derselben untersuchen mußte, und wenn weder in der Handlung noch in der Ausführung des Stücks etwas zu finden war, das der unschuldigen Jugend anstößig, oder christlichen Zuschauern ärgerlich seyn könnte, so ertheilte der heilige Kardinal seine Billigung und unterzeichnete den Entwurf mit seiner eignen Hand. In meiner ersten Jugend habe ich eine alte Komödiantin gekannt, welche auf dem Theater **Lavinia** hieß, und in ihrer väterlichen Erbschafft eine ziemliche Anzahl solcher von dem h. Carolus Borromäus unterzeichnete Entwürfe überkommen, nach und nach aber dieselben unter Gelehrte vertheilt hatte, von welchen sie inständig darum gebeten wurde.

Agata Calderoni, genannt **Flavinia**, meiner Frauen Großmutter, hat diese Entwürfe gesehen und untersucht, und mich versichert, daß sie lange Zeit gegen ihre gute Freundin **Lavinia** unwillig gewesen, weil sie keinen einzigen davon aufgehoben. Aller dieser Versicherungen aber ohngeachtet, war ich noch nicht damit zufrieden, sondern hätte lieber selbst einen derselben sehen mögen.

Fast ganzer zwanzig Jahr, habe ich in den vornehmsten Städten Italiens, welche ich von Zeit zu Zeit mit meiner Gesellschaft besuchte, in den Kabinetern und Bibliotheken berühmter Männer nachgesucht, ob ich keinen von diesen Entwürfen wieder auftreiben könnte; aber meine Mühe war vergebens. Ich erkundigte mich überall darnach, und niemand konnte mir Nachricht davon geben. Endlich sagte mir Herr **Angelo Constantini**, welcher ehedem unter dem Namen Mezetin, in der Gesellschaft italiänischer Komödianten, die von den unsrigen in Paris gespielt hat, ganz Frankreich so viel Vergnügen gemacht, daß er zwey dergleichen Entwürfe in der Gallerie des Herrn Canonicus **Settala** zu Meyland gesehen habe, die wahrscheinlicher Weise von der Anzahl derer möchten gewesen seyn, welche die gedachte **Lavinia** hier und da verschenkt. Ich schrieb sogleich an einen guten Freund nach Meyland, um eine Abschrift davon zu haben. Man antwortete mir, daß man

zwar

zwar diese Entwürfe in dem Verzeichnisse von dem kostbaren Kabinete des verstorbenen Canonicus **Settala** genannt und eingetragen finde, daß man aber die Originale selbst, der genauesten Untersuchung ungeachtet, nicht habe finden können. Mein Freund hat sich hiermit noch nicht begnügt, sondern auch in der Ambrosianischen Bibliothek nachgesucht, und unter den Handschriften eine gefunden, in welcher gemeldet wird, daß der h. **Carolus Borromäus** es bey der Regierung dahin gebracht habe, daß die Entwürfe der Komödie, ehe sie öffentlich vorgestellet worden, vorher von dem Probste von S. Barnabas hätte müssen untersucht werden. Hieraus nun läßt sich hinlänglich muthmassen, daß diese Entwürfe, nachdem sie der Probst von S. Barnabas untersucht, zu dem h. Kardinal gebracht worden, welcher sie mit eigner Hand unterschrieben und hernach den Komödianten ausgeliefert hat. Das Verzeichniß von dem Settalaschen Kabinete bemerket auch noch, daß diese Entwürfe unter die Seltenheiten dieses berühmten Kabinets gelegt gewesen, und daß sie vielleicht von jemand entwendet worden, welcher sie gern selbst besitzen wollen.

Wenn mein Buch das Glück hat, gelesen zu werden, und einigen von denen unter die Hände fallen sollte, welche dergleichen Entwürfe noch aufbewahren, so hoffe ich, daß sie sich selbst entdecken werden, und ich ersuche sie zugleich auf

das gehorsamste, die Gütigkeit zu haben, und mir eine Abschrift von diesen Originalen zukommen zu lassen.

Nachdem ich den Anfang und den Fortgang der italiänischen Komödie aus dem Stegreife gezeigt, so hoffe ich, daß es meinen Lesern nicht unangenehm seyn wird, wenn ich ihnen sage, was ich von dieser Italien eigenthümlichen Art der Schauspiele denke. Man kann ihr gewisse Annehmlichkeiten nicht absprechen, die ihr eigen sind, und deren sich die geschriebene Komödie niemals rühmen kann. Das Extemporiren giebt Gelegenheit zur Abwechslung des Spiels, so daß, wenn man eben denselben Entwurf verschiedenemal wieder sieht, man jedesmal fast ein anderes Stücke sehen kann. Der Acteur, welcher aus dem Stegreife spielt, spielt lebhafter und natürlicher, als der, welcher eine gelernte Rolle spielt; dasjenige was man selbst hervor bringt, empfindet man besser, und sagt es also auch besser, als das, was man durch Hülfe des Gedächtnisses von andern erborgt. Allein diese Vortheile der extemporirten Komödie, werden durch sehr viele Unbequemlichkeiten erkauft; sie setzt sinnreiche Schauspieler voraus, welche an Talenten einander fast gleich seyn müssen; denn das Unglücklichste bey dem Extemporiren ist dieses, daß das Spiel des besten Acteurs zugleich von dem Spiele desjenigen abhängt, mit welchem er redet. Wenn er mit einem zusammen

kömmt,

kömmt, welcher nicht gleich den rechten Punct, wenn er antworten muß, zu treffen weis, oder welcher ihn zur unrechten Zeit unterbricht, so wird seine ganze Rede matt werden, und seinen Gedanken wird die gehörige Lebhaftigkeit fehlen. Die Gestalt, das Gedächtniß, die Stimme, und selbst die Empfindung sind daher zu einem Komödianten noch nicht zureichend, welcher aus dem Stegreife spielen will. Wenn er keine lebhafte und fruchtbare Einbildungskraft besitzt; wenn er sich nicht mit aller Leichtigkeit auszudrucken weiß; wenn er nicht alle Annehmlichkeiten der Sprache in seiner Gewalt hat; wenn er nicht mit allen nöthigen Kenntnissen versehen ist, welche die verschiedenen Stellungen seiner Rolle erfordern können: so wird er es nimmermehr zu etwas darinne bringen. Was für eine Erziehung wird nicht erfordert, einen solchen Schauspieler zu bilden? Und was für Hindernisse finden nicht diejenigen, welche zu dieser Profeßion bestimmet werden, eine dergleichen Erziehung zu erhalten? Die Seltenheit der Schauspieler also, welche mit so vielen Talenten alle Gelehrsamkeit verbinden, die sie bey ihrer Kunst brauchen können, hat oft verursacht, daß die extemporirte Komödie schlecht ausgefallen. Um sie nun aufrecht zu erhalten und in den Stand zu setzen, daß sie auch von mittelmäßigen Acteurs könne gespielt werden, ist man genöthiget worden, seine Zuflucht zu den Monologen und zu einer

Art

Art von Topischen Fächern zu nehmen, welche die Italiäner Robbe generiche nennen, und deren sich die Schauspieler nach Maaßgebung des Inhalts und der Stellung einer jeden Scene bedienen. Diese Art die Unterredung zu unterhalten taugt nichts; denn es geschieht oft, daß dadurch die schönsten Maximen so übel angebracht werden, daß sie sich zu dem gar nicht schicken, was der Acteur vor sich sagen soll, und also durchaus abgeschmackt werden. Diese Unbequemlichkeit verursacht noch eine andere. Wenn derjenige Komödiant, welcher nichts anders als das weiß, was er auswendig gelernt hat, und oft auch nicht einmahl versteht, was er sagt, nach einer Scene, in welcher er die schönsten Gedanken, die er dem Dichter, nicht aber seiner Einbildungskraft schuldig ist, ausgekrahmt und den Zuhörer durch diesen erborgten Schimmer gerührt hat; wenn, sag ich, dieser Komödiant seine Gebietherin oder seinen Freund nun verlassen hat, und mit seinem Bedienten extemporiren soll, dessen Lazzis und Theaterspiele nothwendig erfordern, daß er aus dem Stegreife darauf antworte; so werden ihn seine Topischen Fächer zu nichts nützen, und er wird sich in solcher Verwirrung befinden, daß man ihn gar bald für das erkennen wird, was er ist. Wenn er sich in der vorhergehenden Scene durch eine edle und prächtige Rede die Aufmercksamkeit der Zuhörer erworben hat, so wird man ihn nunmehr

mehr so gemeine Ausdrücke brauchen, und eine so niedrige Sprache führen hören, daß er eben demselben Publico unerträglich wird, dessen Beyfall er sich einen Augenblick vorher erwarb. Dieses ist die schlimme Seite der italiänischen Komödie aus dem Stegreife; ein Fehler, welcher in den vierzig Jahren, als so lange ich das Theater kenne, beständig geherrscht hat.

Die gewöhnlichste Zuflucht derjenigen Komödianten, welche es selbst merken, daß sie zur gehörigen Unterhaltung des Gesprächs nicht geschickt genug sind, (eine Zuflucht, deren sie sich oft ohne alle Ueberlegung bedienen) ist ein gewisses Theaterspiel, welches wir Lazzi nennen. Weil der wahre Sinn dieses Worts nicht eben sehr bekannt ist, so wollen wir uns bemühen, den gehörigen Begrif davon fest zu setzen, damit man einsehe, bey welcher Gelegenheit man sich desselben bedienen könne.

Wir nennen Lazzi dasjenige, was der Harlequin oder die andern verlarvten Acteurs mitten in einer Scene thun, die sie durch Zeichen des Erstaunens oder durch Possen unterbrechen, welche mit der Sache, von welcher gehandelt wird, gar nichts gemein haben, und zu welcher man doch immer wieder zurück kommen muß. Diese Unnützlichkeiten also, welche bloß in dem Spiele bestehen, das der Acteur nach seinem Genie erfindet, sind es, welche die italiänischen Komödianten Lazzi nennen. Ich habe mich

bey

bey alten Komödianten um die wahre Bedeutung dieses Worts erkundiget, allein sie haben meiner Neugierde keine Genüge thun können. Endlich habe ich in den alten Entwürfen nachgesucht, welche jetzt bey der Profeßion von gar keinem Nutzen sind, weil sie nicht umständlich genug sind, und man ganz und gar nicht daraus klug werden kann; und glaube, daß die Bedeutung dieses Ausdrucks ganz ohnfehlbar durch das Wort selbst angezeiget werde.

Die Komödianten unsere Vorfahren, welche es ohne Zweifel vergessen und dadurch verstümmelt hatten, daß sie es mit einem einzigen z aussprachen, Lazi, haben vielleicht geglaubt, daß es in den alten Entwürfen ein orthographischer Fehler sey, wenn sie es mit einem doppelten z geschrieben gefunden, und haben daher bey dem Abschreiben manchmal ein einfaches z daraus gemacht. Ich habe gleich Anfangs gedacht, daß die Alten wohl Recht könnten gehabt haben, und untersuchte daher, was das Wort Lazzi sagen wolle. Weil die italiänischen Komödianten gemeiniglich die Lombardische Sprache, mit einigen Toscanischen Worten untermengt, reden; so kann man gar wohl Lazzi, welches ein Lombardisches Wort ist, an statt Lacci gesagt haben, welches ein Toscanisches ist. Lazzi oder Lacci aber heißt auf deutsch **Bänder**. Wir wollen nunmehr sehen, ob diese Bedeutung sich zu dem, was unserer Profeßion angehet, schickt. Es

Es ist gewiß, daß wenn Harlequin seinen Herrn mit ernsthaften Angelegenheiten beschäftiget findet, und desselben Reden und Handlungen durch seine Possen unterbricht, er den Lauf der Scene gleichsam aufhält, und den Faden eines Werks, welches sein Herr angefangen hatte, zerschneidet. Da er aber gleichwohl wieder auf den Inhalt der unterbrochenen Scene zurückkommen muß, so ist es nöthig, daß seine Possen, die zur Sache selbst nicht gehören, die Handlung wieder so verknüpfen, daß sie ein Theil der angefangenen Materie, die man nun wieder fortsetzet, zu seyn scheinen. Und daher kömmt es denn, daß man Possen Lazzi oder Lacci genennet hat.

Ich will ein Beyspiel von dieser Kunst geben, welches den Komödianten, die sie nicht verstehen, zur Regel, und den Zuschauern zum Unterrichte dienen kann, wenn sie davon urtheilen wollen. Ich will eine von den allerältesten Komödien unsers Theaters nehmen.

In dem Stücke Arlequin Devaliseur de Maisons sind Harlequin und Scapin Bediente der Flaminia, welches ein armes von ihren Eltern entferntes Mädchen ist, das in die äusserste Dürftigkeit verfallen. Harlequin beschweret sich gegen seinen Kameraden über die verdrüßlichen Umstände und über den Mangel, in welchem er sich seit langer Zeit befindet. Scapin tröstet ihn, und verspricht, Rath zu schaffen; unterdessen

aber befiehlt er ihm, einen Lerm vor dem Hause zu erregen. **Flaminia** kömmt auf das Geschrey des Harlequins heraus und fragt ihn um die Ursache; Scapin entdeckt ihr die Ursache ihres Streits, und Harlequin schreyt beständig, daß er sie verlassen wolle. **Flaminia** bittet ihn, sie nicht zu verlassen, und empfiehlt sich dem Scapin, welcher ihr einen Vorschlag thut, um sich aus ihrem Elende auf eine anständige Weise zu reissen. Mittlerweile aber Scapin der **Flaminia** seinen Anschlag mittheilet, unterbricht Harlequin die Scene durch verschiedene Lazzi. Bald bildet er sich ein, als ob er in seinem Huthe Kirschen habe, und thut als ob er sie esse und die Kerne dem Scapin ins Gesicht werfe; bald thut er, als ob er eine Fliege erhaschen wolle, ihr auf eine komische Art die Flügel ausreisse und sie esse; bald macht er andere Streiche, und dieses eben ist das Theaterspiel, welches man Lazzi nennt. Diese Lazzi unterbrechen zwar beständig die Rede des Scapins, zugleich aber geben sie ihm auch Gelegenheit, sie desto lebhafter fortzuführen. Sie müssen zwar nicht nothwendig in der Scene seyn, denn wenn sie Harlequin nicht machte, so würde die Handlung doch beständig fortgehen, ohne daß etwas daran fehlte; gleichwohl aber entfernen sie sich nicht von der Absicht der Scene, denn wenn sie dieselbe schon verschiedene mal unterbrechen, so verbinden sie sie doch auch wieder, und zwar durch eben die Schwäncke,

welche aus dem Innersten der Materie selbst hergeleitet seyn müssen.

Diese der Hauptsache beygefügten Unnützlichkeiten, durch welche sie getrennt und wieder verbunden wird, wurden mit Recht von unsern Vorfahren Lazzi mit einem gedoppelten z genennet, weil Lazzi in der lombardischen Mundart so viel bedeutet als das gute Toscanische Lacci, welches auf deutsch Bänder heisset. Man hat daher durch dieses Wort andeuten wollen, daß wenn die Handlung durch diese Lazzi unterbrochen wird, sie durch eben diese Lzzi auch wieder verbunden werde, so daß der Zuschauer diese Unterbrechung gar nicht mercken muß. Alle heutigen Lazzi sind nicht mit eben so viel Grunde und so guter Ueberlegung erdacht; denn sie sind meisten Theils von der abzuhandelnden Sache so weit entfernt, daß es unmöglich ist, die durch sie unterbrochene Handlung, auch durch sie wieder zu verbinden.

Siebendes Hauptstück.

Von dem Verfalle der italiänischen Komödie, so wie er seit 1600. gewesen. Angewendete Versuche, ihr wieder aufzuhelfen. Einführung der Tragödie auf der Bühne.

Zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts befanden sich die Komödianten, welche weder ihre extemporirte Komödie, noch ihre verlarvten

Schauspieler aufgegeben hatten, im Stande, Schauspiele aufzuführen, die dem schlechten Geschmacke ihres Jahrhunderts gemäß waren, welcher die Tragödie und regelmäßige Komödie von der Bühne gänzlich verbannt hatte. Ausser den Spanischen Tragikomödien führten die italiänischen Komödianten auch einige geschriebene Komödien auf, und **Gio. Battista Andreini**, genannt **Lelio**, verfertigte derselben allein, nach der Sammlung der Dramaturgia del Allacci, an die achtzehn. Ich habe sie nicht in mein Verzeichniß gebracht, weil ich nur die guten regelmäßigen Komödien des guten Jahrhunderts hinein bringen wollte, und die Stücke des **Andreini** unmöglich einen Platz unter den guten Werken finden konnten. Sie zeigen alle von dem Verfalle des Geschmaks und einige, welche ich besitze, sind ausserordentlich unfläthig. Dem aber sey wie ihm wolle, so war **Gio. Battista Andreini** doch ein witziger und gelehrter Mann, und ich bin gewiß versichert, daß wenn er funfzig Jahr eher gelebt hätte, er der Bahne der andern gefolgt wäre, und uns einige gute Komödien hinterlassen hätte. Allein er war Verfasser und Komödiant zugleich, und konnte also nicht anders schreiben, als die witzigen Köpfe seiner Zeit schrieben, und sein Vortheil es ihm anrieth. Zu eben der Zeit wurden verschiedene gute Komödien von den Komödianten metamorphosirt. Damit sie nehmlich ihre verlarvten Schauspieler brauchen

könnten,

könnten, so zogen sie die blosse Anlage heraus und spielten nach einigen Veränderungen diese guten ursprünglich in Versen oder in Prosa geschriebenen Komödien, aus dem Stegreife mit dem Pantalon und dem Doctor, an statt der zwey alten Bürger, und mit dem Harlequin und Scapin, an statt der Bedienten.

Von diesen ausgezogenen Anlagen werden noch bis jetzt einige gebraucht; zum Exempel die Emilia di Luiggi Groto Cieco d'Adria wird noch immer aus dem Stegreife gespielt, und ich besitze den Entwurf davon, welcher älter ist, als ich. Gleichwohl ist diese Komödie in Versen geschrieben und gehört unter die besten Stücke ihres Jahrhunderts. Wahrscheinlicher Weise muß sie auch in Franckreich Beyfall gefunden haben, weil ich eine Pariser Ausgabe davon besitze, in welcher die französische Uebersetzung dem Italiänischen gegen über gedruckt ist. Ich selbst habe von dem Entwurfe dieser Komödie Gebrauch gemacht, in welcher **Luiggi Groto** den Epidicus des Plautus nachgeahmet hatte, und sie zu Paris unter der Aufschrift **die Betriegereyen des Scapin** mit Beyfall aufgeführt.

Die gute geschriebene Komödie in einen verstümmelten extemporirten Auszug gebracht; einige Ueberbleibsel von den uralten Entwürfen; die spanischen Komödien; einige von den Entwür-

sen des Flaminio Scala, des Gio. Battista Andreini und andrer, machten die Komödie des siebzehnten Jahrhunderts aus. Wenn eine solche Komödie schon an und für sich selbst nicht gut war, so war sie es doch wegen der Vortreflichkeit der Komödianten. Man hätte nicht glauben sollen, daß die italiänische Bühne noch in einen tiefern Verfall gerathen könne, weil alles auf derselben schon in gar zu schlechten Umständen war; gleichwohl aber traf sie noch ein neues Unglück, und zwar das schrecklichste von allen.

Gegen das Jahr 1680. fehlte es gänzlich an guten Schauspielern. Man fand keine mehr, welche die ersten Rollen der Verliebten spielten und einige Wissenschaft und Geschmack besassen; keine Frauenzimmer mehr, die sich mit der Gelehrsamkeit ein wenig abgegeben hätten, und auch keine Harlequins mehr, die mit natürlichen Gaben etwannige Kenntnisse verbanden. Zaccagnino und Trufaldino waren die letzten guten Harlequins in Italien, welche gleichsam das Thor hinter sich zuschlossen; und in Franckreich maren es Trivelin und Dominico Biancoleli. Cinthio Romagnesi, welcher gleichfals unter der Parisischen Bande war, war der letzte, welcher die Rolle der Verliebten spielte, und Witz und Gelehrsamkeit besaß.

Als ich im Jahre 1690, in einem Alter von drey=

drezehn Jahren (*), die Bühne zu besuchen anfing, waren fast alle Komödianten der damaligen Zeit unwissende Leute, und ausser dem Gio. Battista Paghetti, welcher die Rolle des Doctors spielte, und dem Galeazzo Savorini, welcher nach ihm eben diese Rolle spielte, wüßte ich keinen einzigen zu nennen, welcher studirt gehabt hätte. Diejenigen, welche die Verliebten machten, waren entweder Söhne von Komödianten, welche ohne Erziehung aufwachsen müssen, oder junge Leute, welche die Profeßion eines Komödianten aus Lüderlichkeit ergriffen; und die guten Harlequins, welche ausgestorben waren, setzten die Komödianten in die traurige Nothwendigkeit, sie unter den Seiltänzern auf den öffentlichen Märckten aufzusuchen. Nun kann man sich einbilden, was für eine Komödie zu diesen Zeiten müsse geherrscht haben. Die alten Komödianten, welche den Schlendrian der Kunst und die Theaterspiele, die wir Lazzi nennen, ungefehr inne hatten, zogen Lehrlinge, und wenn sich schon unter diesen, von Zeit zu Zeit, einige fanden, die das Publicum vergnügten,

(*) Hier wird eben der rechte Ort seyn, einen Fehler wieder gut zu machen, den ich, oben auf der 135. Seite, in meiner Handschrift zu verbessern vergessen hatte. Es erhellt nehmlich aus den Datis, welche Herr Riccoboni hier einfliessen lassen, daß er 1677. und nicht 1682. oder 83. wie ich aus einem andern Umstande geschlossen habe, müsse seyn gebohren worden. Uebers.

so war es doch nichts als eine leichte Schminke, die man auf ein heßliches Gesicht legte, und die die Unwissenheit der Schauspieler gar bald wieder in Verfall brachte, so daß Leute von Geschmack, welche das Elende davon einsahen, unmöglich damit zufrieden seyn konnten.

Man sahe keine neue Komödien mehr, welche die Neugierde eines ehrlichen Mannes hätte reitzen können, sondern nichts als Possenspiele, welche nur allzuoft mit den schrecklichsten Ungereimtheiten angefüllet waren. Die Komödianten waren Ignoranten, welche weder Witz, noch Talente, noch Sitten hatten, und sich an nichts, als an die unerschöpfliche Quelle lüderlicher Schwäncke halten konnten.

Eine einzige Bande behielt bey diesem schrecklichen Verfalle noch die Anständigkeit auf dem Theater bey; allein dieses gute Exempel dauerte nicht lange genug, um die übrigen wieder auf den rechten Weg zu bringen. Sie verließ Italien und zog nach Deutschland, in die Dienste des Churfürsten von Bayern nach München und nach Brüssel, und von da ging sie nach Wien, in die Dienste des Kaysers Leopold und des römischen Königs Joseph. An der Spitze dieser Bande befand sich **Francesco Calderoni**, genannt **Silvio**, und **Agata Calderoni**, genannt **Flaminia**, dessen Frau, von welcher meine Frau eine Enckelin ist. Dieses nun war ein Verfall, welchem man abzuhelfen gar nicht

hoffen

hoffen konnte, weil nicht allein die gute Komödie, sondern auch zugleich die guten Komödianten verschwunden waren. Gleichwohl aber gab man sich deswegen alle Mühe, und wir wollen gleich sehen, auf was für Weise.

So wie sich in allen Profeßionen oft ein Mensch von Geist und Geschmack findet, der sich von andern unterscheidet, so entschloß sich auch in den letztern Zeiten, als die Komödianten noch die Freyheit hatten, nach Rom zu gehen, und während dem Carneval daselbst zu spielen, ein junger Mensch aus dieser Stadt, Komödiant zu werden, und begab sich unter eine Bande. Er war so glücklich dem Francesco Calderoni und der Agata Calderoni, seiner Frau, in die Hände zu gerathen, die ich eben genannt habe, und die ihm, als die einzigen, bey welchen sich noch ein Rest von dieser Kunst und besonders die Anständigkeit erhalten hatte, ein gutes Thor eröfnen und den wahren Weg zeigen konnten.

Dieser junge Mensch, welcher bloß darauf bedacht war Ehre einzulegen, ging alle Staffeln der Komödie durch, und gelangte endlich durch seine Anstrengung und seinen Fleiß dahin, daß er das Haupt einer Bande und der größte Schauspieler seiner Zeit ward. Sein Name war Pietro Cotta und sein Theatername Celio. Er ist allezeit für einen sehr rechtschafnen Mann gehalten worden, welcher sich als einen abgesag-

ten Feind aller zweydeutigen Gedanken und aller unanständigen Freyheiten erklärt hatte, die am Ende des vergangnen Jahrhunderts auf unsern unregelmäßigen Bühnen so sehr im Schwange waren. Er war der erste, welcher das Theater wieder zu reinigen anfing, und wandte alle mögliche Aufmerksamkeit an, es mit den besten Stücken zu bereichern. Er spielte sehr oft den **getreuen Schäfer des Guarini**, und machte auch einen Versuch mit des **Tasso Amintas**. Der Name der Tragödie, welcher von Zeit zu Zeit von jenseits der Gebürge zu uns kam, brachte ihn auf den Einfall eine Tragödie aufzuführen. Er wehlte dazu eine von den allerneusten, die einen Mann zum Verfasser hatte, der bereits wegen andrer Werke in einem grossen Ansehen stand. Es war der **Aristodemus** des **Dottori**, eines Edeln von Padua, welcher ohngefehr vierzig Jahr vorher gestorben war. Diese Tragödie ist in Versen und nach allen Regeln abgefaßt. Er stellte sie zu Venedig das erstemal vor, und brauchte die Vorsicht, es bey Ankündigung derselben, den Zuschauern gleich vorher zu sagen, daß in dem Stücke kein Harlequin vorkomme, daß der Inhalt dieser Tragödie sehr rührend sey, und daß ihnen die Vorstellung Thränen auspressen werde; kurz, er vergaß in seiner vorläufigen Nachricht nichts, was die Zuschauer, welche seit langer Zeit von der Tragödie ganz und gar nichts gehört hatten, vermögen konnte, sich nach diesem

neuen

neuen dramatischen Gedichte zu bequemen, welches von denen, die sie bisher gesehen hatten, ganz und gar unterschieden war. Diese Tragödie ward mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Zu eben der Zeit hatten verschiedne Schulen zu Rom und Bologna, und nicht weniger verschiedne Vornehme dieser liebenswürdigen und gelehrten Stadt, den größten Theil der Tragödien beyder **Corneilles** und auch einige des **Racine**, übersetzt; die erstern in der Absicht, sie von den jungen Kostgängern ihrer Schulen aufführen zu lassen, und die andern, um sich während des Carnevals eine Ergötzung zu machen. Diese Tragödien gefielen der kleinen Anzahl von Kennern ungemein; allein die andern, welche seit langer Zeit daran gewöhnt waren, nichts als das niedrig Komische und lauter solche Tragische Stücke zu sehen, die, mit possenhaften Scenen untermengt, bey den rührendsten Stellen zum Lachen bewegten, und eben diejenigen waren, welche der Herr **d'Aubignac** in seiner Anleitung zur theatralischen Dichtkunst, italiänische Tragödien nennt: diese andern Zuschauer, sag ich, welche noch immer den größten Theil des Schauplatzes ausmachten, behaupteten, es sey nichts verdrießlicher, als ewige Scenen zu hören, worinne nichts als Worte vorkämen. Doch diese lächerlichen Aussprüche hielten das Unternehmen des **Pietro Cotta** nicht zurück; denn da er eines Theils alle die Urtheile der Leute ohne Geschmack und Wissenschaft verachtete,

achtete, andern Theils aber durch die Aufmunterungen der Liebhaber guter Werke Muth bekam: so fuhr er fort die **Rodogune**, die **Iphigenia in Aulis** und andre Trauerspiele aufzuführen, und sie, der getheilten Meinung der Zuschauer ungeachtet, auf der Bühne zu behaupten.

Er hatte zwar gegen die Stadt Venedig einige Achtung, weil er mit allem Fleiß behutsam mit ihr verfahren wollte, und führte daher nur sehr selten Tragödien auf. Unterdessen aber folgten die übrigen Komödiantenbanden dem Beyspiele, welches ihnen **Pietro Cotta** gab, entweder ganz und gar nicht, oder verliessen doch wenigstens diese Bahn gar bald wieder, nachdem sie den Geschmack des Publicums in Ansehung solcher Stücke auf die Probe gestellt hatten. Kurz, das Theater war in Verwirrung; denn wenn einer die Komödianten antrieb, Tragödien aufzuführen, so brachte sie ein andrer wieder davon ab, indem er sie ersuchte, ihnen nicht darmit zur Last zu fallen. Was war also zu thun? Mittlerweile verließ **Pietro Cotta** das Theater und begab sich zur Ruhe.

Die Tragödie sahe sich abermals in Gefahr, von der italiänischen Bühne verbannt zu werden; die Komödianten dachten nicht mehr daran, und der größte Theil der Zuschauer bekümmerte sich eben so wenig darum. Was war nunmehr für ein Entschluß zu fassen? Man mußte wenigstens die Wahrheit an den Tag bringen, und entweder

der den Komödianten oder den Zuschauern ihr Unrecht zeigen. Hierzu zu gelangen hätte man einen Komödianten aufsuchen müssen, welcher thöricht genug gewesen wäre, auf seine Unkosten Erfahrungen davon anzustellen; denn so viel war gewiß, daß die Tragödien nichts einbrachten. Das gute Beyspiel des Pietro Cotta munterte einen andern Komödianten auf, sich mit eben diesem Unternehmen, zum Nachtheile seines Vortheils, seiner Arbeit und seiner Ruhe abzugeben, wie wir in dem folgenden Hauptstücke sehen werden.

Achtes Hauptstück.

Das Theater wird in Ansehung der Tragödie wieder auf einen bessern Geschmack gelenkt. Eine neue Art von Komödien. Versuch mit der guten Komödie in Versen aus dem sechzehnten Jahrhunderte.

Der Mangel an guten Schauspielern und einige natürliche Gaben, welche meine Kameraden an mir zu bemerkten glaubten, vermochten sie, mir anzuliegen, daß ich mich an ihrer Spitze stellen möchte, ob ich gleich damals nicht älter als zwey und zwanzig Jahr war. Ich ward genöthiget, nachzugeben, und mich einer Arbeit zu unterziehen, welche weit über meine Kräfte war. In den ersten zwey Jahren meines Amtes folgte ich

muthig

muthig den Ideen des **Pietro Cotta**, und befestigte mich in dem Geschmacke an Tragödien: doch da kurze Zeit darauf **Pietro Cotta**, dessen Beyspiel mich einzig und allein aufmuntern und zugleich mein Unternehmen rechtfertigen konnte, das Theater verließ, so stand ich eine Zeitlang bey mir an, ob ich fortfahren sollte. Während meiner Ungewißheit rieth mir der Herr Marquis **Scipio Maffei**, ein Mann, welcher in der gelehrten Welt bekannt genug ist, mit unsern alten Tragödien einen Versuch zu wagen, weil er bemerkt hatte, daß ich von Zeit zu Zeit übersetzte französische Tragödien aufführte. Ich überließ mich der Führung dieser weisen Anschläge, und brachte die **Sophonisbe** des **Trißino**, die **Semiramis** des **Manfredi**, den **Oedip** des **Sophocles** vom **Orsato Giustiniano**, die **Iphigenia in Tauris** vom **Ruccelai**, den **Torismondus** vom **Torquato Tasso**, die **Cleopatra** vom Kardinal **Delfino**, und andre aus dem guten und schlechten Jahrhunderte auf die Bühne. Hierauf wandte ich mich zu den Neuern, und machte einen Versuch mit der **Iphigenia in Tauris** und der **Rachel** des Herrn **Martelli**, welche er ganz kürzlich in dem ersten Theile seines Theaters hatte drucken lassen, und sehr wohl aufgenommen wurden. Auch führte ich die **Merope** des gedachten Herrn Marquis **Maffei** auf, und man kann sich das Aufsehen, welches sie machte, und den Beyfall, welchen

chen sie erhielt, kaum vorstellen. Es wurden in eben demselben Jahre vier Ausgaben davon veranstaltet. Endlich hatte ich in den Städten der Lombardey und selbst zu Venedig die Tragödie auf einen so guten Fuß gesetzt, daß ich mich wegen der zehn Jahr Arbeit, die es mir gekostet hatte, zufrieden geben konnte. Ich hatte unwidersprechlich einen sehr grossen Punct gewonnen; allein das, was mir noch zu thun übrig war, war das allermühsamste; die Komödie nehmlich. Den Tag darauf, wenn ich eine gute Tragödie aufgeführt hatte, stellte ich eine von unsern gewöhnlichen Komödien vor, in welchen die Einrichtung der Fabel ganz unregelmäßig ist, und die Theaterspiele durchaus oft ganz ohne Verstand angebracht sind. Ich durfte nicht hoffen, einen einzigen von den Schriftstellern dahin zu vermögen, daß er für uns eine regelmäßige Komödie gemacht hätte; die vier verlarvten Schauspieler unsers Theaters würden den allerkühnsten Kopf abgeschreckt haben.

Ich mußte daher auswertige Hülfe suchen, um Italien eine wohl eingerichtete Komödie von wohl ausgeführten Charakteren zu zeigen; ein Werk, wovon man seit länger als einem Jahrhunderte ganz und gar keine Kenntniß mehr hatte. Ich bediente mich der französischen Bühne. Aus den Alten in ihren Komödien machte ich den Pantalon und den Doctor, und aus den Bedienten den Harlequin und Scapin. Ich will ihre

Titel

Titel nicht anführen, weil das Verzeichniß davon allzugroß seyn würde. Ich setzte allerley zusammen, welches sehr wohl gefiel, und verlängerte kleine Stücke von einem Aufzuge, wenn ihr Inhalt fähig war, in grosse Stücke ausgedehnt zu werden. Oft machte ich aus zwey verschiednen Komödien nur eine, als aus dem Chevalier à la mode und dem Homme à bonnes fortunes, wozu ich durch den Geschmack der Nation gezwungen ward, welche lange und mit Handlung überhäufte Schauspiele verlangt. Ein glücklicher Fortgang belohnte meine Mühe; doch versteht sich wohl, daß alle diese französische Komödien aus dem Stegreife gespielt wurden, einige übersetzte Scenen ausgenommen, von welchen ich glaubte, daß sie von Wort zu Wort müßten beybehalten werden.

Was aber den **Lügner** des **Corneille**, die **Prinzeßin von Elis** und **Psyche** anbelangt, so hatte ich vollständige Uebersetzungen davon gemacht, welche recitirt wurden.

Diese Menge von französischen Komödien, welche ich auf unsre Bühne brachte, und die Untersuchung, die ich über den größten Theil der guten italiänischen Komödien des sechzehnten Jahrhunderts anstellte, brachten mir grosse Vortheile zuwege. Mein Theater war an Neuigkeiten so reich, daß der Nutzen und der gute Ruf mich hinlänglich wegen der Mühe schadlos hielt, die

die ich auf die Verbesserung desselben gewandt hatte.

Dieses brachte auch noch eine andre Wirkung hervor, welcher ich gar nicht gewärtig war. Ich bekam Lust, ein Schriftsteller zu werden, und eine Komödie zu machen, doch mit dem festen Entschlusse meine Arbeit niemand, als meinem Cabinete und meiner Frau zu vertrauen. Mein erster Versuch war die eyfersüchtige Frau, welche hernach das Glück hatte in Frankreich eben sowohl aufgenommen zu werden, als sie es in Italien ward. Hierauf brachte ich noch andre Stücke zu Papiere; gleichwohl aber war ich noch nicht zufrieden.

Ich setzte mein Augenmerk noch weiter. Ich hatte mit meiner Eifersüchtigen einen Versuch gewagt, und sie gefiel, obgleich keine Liebe darinne vorkam. Warum sollte also das Publicum, fragte ich bey mir selbst, nicht auch eine Komödie ohne Harlequin leiden? Warum sollte es nicht an guten Komödien in Versen oder Prosa einen Gefallen finden? Das Unternehmen war kühn; wann es mir aber auch damit gelungen wäre, was wäre es nicht für ein Glück für unsre Bühne gewesen! Die übersetzten französischen Trauerspiele, unsre alten und neuen Tragödien, unsre Komödien aus dem guten Jahrhunderte, die alte italiänische Komödie aus dem

Stegreife, die neue desgleichen, und die von der französischen Bühne übergetragenen Komödien, würden unser Theater mit einer erstaunlichen Menge bereichert haben; die Schriftsteller würden nicht länger angestanden haben, Komödien zu verfertigen, und die Schwierigkeit wegen der verlarvten Schauspieler würde sie nicht länger abgeschreckt haben. Dieses grosse Unternehmen nun, die gute Komödie des sechzehnten Jahrhunderts, in welcher kein Harlequin vorkömmt, auf dem Theater wieder einzuführen, desto glücklicher von Statten gehen zu lassen, wollte ich mich auf einen grossen Namen stützen, um den Zuschauern durch das Ansehen des Verfassers Achtung beyzubringen. Ich entschloß mich also für die Scoolastica di Lodovico Ariosto. Dieser Dichter hat fünf Komödien verfertiget, die er Anfangs in Prose schrieb, einige Zeit hernach aber in Verse brachte.

Ich wehlte die, welche in Versen geschrieben war; denn wenn es auf eine Verbesserung abgesehen ist, so ist es nicht immer sehr klug gehandelt, so gelinde wie möglich zu verfahren, weil man noch immer Zeit behält, etwas nachzulassen. Ich nahm also die Scolastica, warf einen Mönch heraus, an dessen Stelle ich eine andre Person einschob, und kurz, ich setzte diese Komödie, nachdem ich hundert und funfzig Verse geändert hatte, in den Stand, daß sie ohne wider

die guten Sitten anzustossen, auf dem Theater erscheinen konnte. Es war zu Venedig, wo ich sie das erstemal aufführte, und ich vergaß nicht, meinen Anschlagzettel mit dem Namen des Verfassers zu verzieren. Bloß der Name des **Ariost** war hinlänglich, die Zuschauer häufig herbey zu locken, allein was für unvermuthetes Unglück! Fast kein einziger von den Zuschauern wußte, daß Ariost Komödien gemacht habe, und ehe noch das Stück anging, hinterbrachte man mir, daß man in dem Parterr von der aufzuführenden Komödie als von einem Stücke spreche, welches aus dem **rasenden Roland** eben desselben Verfassers, gezogen sey. Nun sah ich, daß ich verlohren war. Die Komödie nahm ihren Anfang, und da man keine **Angelique**, keinen **Roland**, keinen **Bradamante** erscheinen sah, fing das Publicum gleich in der ersten Scene an, zu murren, und nachdem ich den Unwillen eines verdrüßlich gewordnen Parterrs lange genug ausgehalten hatte, ward ich am Ende des vierten Aufzugs genöthiget, den Vorhang niederfallen zu lassen. Es ist nicht auszusprechen, wie sehr mich dieses verdroß, und fast wäre ich krank geworden; endlich aber, da sich meine Freunde, mich zu trösten, bemühten, tröstete ich mich auch in der That, doch so, daß mein Unwille gegen den schlechten Geschmack beständig fortdauerte. Kurze Zeit darauf erwies mir ein grosser italiänischer Prinz, welchem

es aufgetragen worden, eine Bande italiänischer Komödianten für den König von Frankreich zusammenbringen zu lassen, die Ehre, sich wegen der Wahl der Schauspieler an mich zu wenden; ich ließ mich mit ihm ein, und reisete fort. Vielleicht trug der Strich, der mir durch meine Absicht, die gute Komödie in Italien wieder herzustellen, war gemacht worden, nicht wenig dazu bey, daß es mir minder sauer ankam, mein Vaterland zu verlassen.

Dieses ist die Geschichte des italiänischen Theaters bis auf die letzten Zeiten (*). Ich will nichts mehr davon sagen, und ich würde gegen das Ende nicht einmal so viel davon gesagt haben, wenn mich nicht der unglückliche Ausgang der Komödie des **Ariost**, welcher nicht zu vergessen war, genöthiget hätte, auch von dem zu reden, was ich zum Nutzen unsers Theaters gethan habe.

Uebrigens will ich, auch nicht ein Wort, von der Komödie sagen, so wie sie jetzt in Italien gespielt wird. Ich überlasse sie dem Herrn **d'Aubignac** und allen, die sie verachten wollen, ohne daß ich sie zu vertheidigen wagen sollte, weil ich glaube, daß ich schwerlich mit Ehren damit zu Stande kommen dürfte.

Aus

(*) Bis auf das Jahr 1727. versteht sich.

Aus dem also, was bisher gesagt worden, sieht man, daß die italiänische Komödie ihren Ursprung von den alten Spielen der Mimen hat, und daß sie in dem achten Jahrhunderte sich zu bilden angefangen. Sie bestand damals in einer Art von Spielen, welche ohne Zweifel sehr vieles von den Spielen der Mimen hatten, deren sich einige auf unserm Theater immer weiter fortgeflanzt haben. In diesem Zustande erhielt sie sich bis auf das funfzehnte Jahrhundert; gegen welche Zeit sie die Gestalt einer Komödie gewann, oder welches einerley ist, man eine Handlung darinne zu bemerken anfing, die zu einem Ende abzielte.

Während dem ganzen sechzehnten Jahrhunderte, bis zu Anfange des siebzehnten, werden wir zwey verschiedne Theater gewahr. Das eine war von den Komödianten von Profeßion besetzt, welche aus dem Stegreife mit ihrem Harlequin und andern verlarvten Personen spielten; und das andre hatten die Glieder der Akademien inne, welche geschriebne und regelmäßige Stücke aufführten, die dann und wann auch auf das Theater der Komödianten hinübergenommen wurden. Zu Anfange des siebzehnten Jahrhunderts verfiel das gute Theater in Italien zugleich mit den Wissenschaften, und die Komödianten von Profeßion, welche von ihren Extemporien und ihren verlarvten Personen niemals

mals abgekommen waren, ergaben sich in diesen Verfall, indem sie die Tragödie und gute Komödie gänzlich von ihrem Theater entfernten. Gegen das Ende des siebzehnten und zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, hat man die italiänische Bühne wieder in die Höh zu bringen, und die Tragödie und gute Komödie wieder einzuführen gesucht, allein sie ist gar bald wieder verfallen, und vielleicht befindet sie sich jetzt in dem elendesten Zustande, in welchem sie sich jemals befunden hat.

IX.

Auszug aus der Sophonisba des Trißino und der Rosemonda des Ruccelai.

In dem vierten Hauptstücke der vorhergehenden Geschichte der italiänischen Schaubühne, wird man angemerkt haben, daß die **Sophonisba** des **Trißino** und die **Rosemonda** des **Ruccelai** für die ersten italiänischen Trauerspiele anzusehen sind, welche nach den Regeln und in dem Geschmacke der Alten in dieser Sprache verfertiget worden. Ich vermuthe daher, daß man begierig seyn wird, sie näher kennen zu lernen, und in dieser Vermuthung will ich die Auszüge mittheilen, welche eben der Herr **Riccoboni**, in dem zweyten Theile seiner Geschichte, davon geliefert hat. Sie werden in dieser Bibliothek schwerlich einen bessern Platz finden können.

Sophonisba.

Ein Trauerspiel des Gio. Giorgio Trißino.

Die Personen sind: **Sophonisba**, **Herminia**, ein Chor Weiber, ein Bothe, **Maßinissa**, **Lälius**, ein anderer Bothe, **Cato**, **Scipio**,

Scipio, Syphax, ein Bedienter der Sophonisbe und eine von ihren Kammerfrauen. Die Scene ist in dem königlichen Pallast zu Cirta einer Stadt in Numidien.

Das Stücke eröfnen **Sophonisbe** und **Herminia**. Nachdem Sophonisbe des Ursprungs der Stadt Karthago, der verschiedenen Kriege zwischen den Karthaginensern und Römern und der Ursachen ihrer Verheyrathung mit dem Syphax, ohngeachtet ihrer vorhergehenden Versprechungen mit dem Maßinissa, erwähnt; bezeigt sie ihre Furcht wegen des Ausganges der Schlacht, die vor den Mauern der Stadt Cirta gehalten wird. Sie ist durch einen Traum erschreckt worden; **Herminia** spricht ihr Muth ein und begiebt sich weg, um ein Opfer anordnen zu lassen.

Es kommt ein Bothe, welcher die Niederlage der karthaginensischen Armee meldet. Er sagt, daß Syphax von den Römern gefangen genommen worden, daß Maßinissa in die Stadt eingedrungen und sich dem Pallaste nahe. Sophonisbe will ihn sehen.

Maßinissa kömmt. Sobald ihn Sophonisbe sieht, wirft sie sich zu seinen Füssen, und bittet ihn um die Gnade, sie von der Knechtschaft der Römer zu erretten, welche für sie, in Ansehung ihrer Würde und des Hasses, den sie wider diese Republik mit der Milch eingesogen, das alleräusserste Unglück seyn würde. Maßinissa,

der eine Königin, die er ehedem geliebt, weinend zu seinen Füssen sieht, wird gerührt, und verspricht ihr alle Hülfe, die in seinen Kräften stehen werde. Sophonisbe wiederholt ihre Bitte, und wirft sich aufs neue zu seinen Füssen. Maßinissa endlich fasset den Entschluß, sie zu vertheidigen, giebt ihr sein Wort und schwöret darauf, daß die Römer, so lange er noch lebe, niemals Herren über ihre Freyheit werden sollten. Hierauf gehen sie zusammen in den Pallast. Der Chor beweinet das vergangene Unglück und wünschet glücklichere Tage.

Lälius tritt auf, und nachdem er die Pracht der Stadt bewundert, fragt er den Chor, wo Maßinissa seyn möge. Ein Bothe kömmt aus dem Pallaste heraus, und meldet, daß Maßinissa die Sophonisbe geheyrathet habe; daß diese Prinzeßin zwar Anfangs wegen ihrer Pflicht, die sie an den Syphax, ihren Gemahl, verbinde, Schwierigkeiten gemacht und durch die Erinnerung des Kindes, welches sie von ihm habe, sey zurück gehalten werden; daß sie aber endlich doch darein gewilliget, weil sie Maßinissa versichert, daß sie durch kein ander Mittel von der Knechtschaft der Römer errettet werden könne. Lälius erstaunet über diese Nachricht, und wird den Maßinissa gewahr. Er thut nicht, als ob er seine Heyrath erfahren habe, sondern sagt ihm bloß, daß alle Gefangene, und besonders die Königin Sophonisbe nach Rom

geschickt werden müßten. **Maßinissa** bringt einige Gründe vor, um die Königin davon auszunehmen; doch weil sie dem **Lälius** keine Genüge thun, so gesteht er es endlich, daß er die Prinzeßin geheyrathet habe. **Lälius** verweiset ihm seine Kühnheit, und läßt ihm das Unglück, dem er sich durch diese Verbindung aussetze, aus demjenigen schliessen, in welches diese Prinzeßin ihren ersten Gemahl den **Syphax** gestürzt habe. **Maßinissa** zeiget ihm, was er für ein Recht auf die **Sophonisbe** habe und stützet sich auf die Dienste, die er der Republik geleistet. Er sagt, daß bey dem Bunde, den er mit den Römern geschlossen, diese sich anheischig gemacht, ihn in seine Staaten und in alle seine Rechte wieder einzusetzen, von welchem Versprechen sie gleich denjenigen Punct unerfüllet lassen würden, der ihm am meisten am Herzen liege, wenn sie ihm seine Gemahlin entziehen wollten. **Lälius** findet auch diese Gründe noch nicht zureichend, und der Wortwechsel wird lebhafter.

Cato kömmt darzwischen, welcher alles mit angehört und den Rath giebt, es auf die Entscheidung des Scipio ankommen zu lassen. Sie sind es zufrieden und gehen ab. Der Chor schmeichelt sich, daß Scipio der Königin geneigt seyn werde.

Man sieht den **Scipio**, von den Häuptern seiner Armee und den Gefangenen beleitet, auftreten,

treten, unter welchen letztern sich Syphax befindet. Dieser gestehet dem Scipio, daß ihn seine Heyrath mit der Sophonisbe von den Römern abspännstig gemacht habe, und hofft seinen Trost und seine Rache in den Ursachen seines Unglücks zu finden; denn da Sophonisbe den Maßinissa geheyrathet, so ist er schon ganz gewiß davon überzeugt, daß sie ihn in eben diesen Abgrund mit sich hinein ziehen werde. Nachdem ihm Scipio seine Hochachtung zu erkennen gegeben, befiehlt er, daß man ihm die Ketten abnehmen und ihn in sein Zelt führen solle. **Scipio** sagt zu dem **Cato**, man müsse sich in Acht nehmen, daß die Königin aus dem Maßinissa nicht einen neuen Feind der Römer mache. **Cato** hinterbringt ihm die Verbindung des Maßinissa mit dieser Prinzeßin, desgleichen die Vorwürfe, die ihm Lelius deswegen gemacht, und den Schluß, den sie gefaßt, es auf seine Entscheidung dieser Sache ankommen zu lassen.

Maßinissa kömmt darzu, und Scipio läßt sein ganzes Gefolge abtreten. Er empfängt ihn sehr gütig, er rühmt seinen Muth und die Dienste, die er der Republik erwiesen, und verspricht ihm wirkliche Proben von der Danckbarkeit des Senats. Zugleich aber räth er ihm auch, weil doch die Königin Sophonisbe als eine Gefangene nach Rom geführet werden müsse, seine Leidenschaften zu überwinden, und so viel Tugend durch die Schwachheit seiner Liebe nicht zu

vernichten. Nachdem **Maßinissa** allen möglichen Widerstand gethan, weicht er endlich dem Ansehen des Senats und den Vorstellungen des Scipio. Nur bittet er noch um einige Frist, um sich zu entschliessen, auf was für Art und Weise er der Königin Sophonisbe sein ihr gegebenes Wort halten könne, daß sie, so lange sie lebe, den Römern nicht ausgeliefert werden solle. **Scipio** verwilliget ihm diese Frist, und Maßinissa begiebt sich weg, um darüber nachzudenken.

Der Chor von Weibern tritt wieder auf, und nachdem er seine Unruhe über das Schiksal der **Sophonisbe** bezeigt, erscheint eine von den Kammerfrauen dieser Prinzeßin, und meldet, daß weil **Maßinissa** sie von der Knechtschaft der Römer nicht habe erretten können, er ihr Gift zugeschickt habe, um seinem Versprechen ein Genüge zu thun, sie nicht lebendig in die Hände der Römer zu liefern. Die Königin habe geantwortet, daß sie dieses erste Unterpfand der Zärtlichkeit ihres Gemahls mit Vergnügen annähme; sie habe hierauf die Juno um ihren Schutz für ihr Vaterland und ihren Sohn angeruffen und endlich das Gift verschlungen. **Herminia** ihre Anverwandte habe nichts davon gewußt; sondern weil sie mit Anordnung des Opfers beschäftiget gewesen, so habe sie es allzuspät erfahren.

Die Königin erscheint mit ihrem Sohne an der Hand, und ihr folgt die weinende **Herminia**.

Das

Das Gift fängt an zu wircken; die Königin tröstet die Herminia wegen ihres Todes und vertraut ihr ihren Sohn. Sie befiehlt ihr, dann und wann mit ihm von seiner Mutter zu reden, und ihm zu sagen, auf was für Art sie gestorben und wie sie den Tod der Knechtschaft vorgezogen habe. Sie stirbt und man schaft sie weg.

Maßinissa kömmt in aller Eil und will die Königin noch verhindern, das Gift zu sich zu nehmen, weil er Hofnung habe, sie des Nachts ohne Vorbewußt des Scipio nach Karthago schicken zu können. Er erfährt ihren Tod, verlangt sie noch zu sehen, sieht sie, wird gerührt und verspricht der Herminia seinen Beystand.

Beurtheilung der Sophonisbe.

Die Gelehrten in Italien wollen von keinen andern Tragödien vor dieser wissen, und geben sie für die erste aus. In der That müßte man auch in Ansehung der innern Einrichtung und der Beschaffenheit der Verse, von dem zärtlichsten Geschmacke nicht seyn, wenn man ältere Tragödien anführen wollte, als diese. Weil dieses also ausgemacht ist, so muß man sich billig nach der allgemeinen Meinung richten.

Sophonisbe ward im Jahr 1524. gedruckt, sie war aber wenigstens zehn Jahr vor ihrem Abdrucke schon aufgeführt worden. Ich kann den Zeitpunct auf das genaueste nicht angeben, sondern weiß nur, daß sie das erstemal zu Vicenz,

auf dem grossen Saale des Rathhauses, mit prächtigen Verzierungen des Theaters und der Sitze der Zuschauer, aufgeführt worden, und zwar alles auf Kosten des Senats dieser Stadt. Die **Rosemonda** des **Ruccelai**, welches die zweyte Tragödie war, die in Italien gemacht wurde, so wie wir hernach sehen werden, ward 1516. zu Florenz in Gegenwart Leo des zehnten aufgeführet. Sophonisbe muß also noch vor dieser Zeit seyn aufgeführt worden.

Es sind folglich an die drittehalbhundert Jahr, als diese Tragödie in Italien zuerst erschien. Was die Einrichtung, den Ausdruck und alle die übrigen Theile seines Werks anbelangt, so muß man gestehen, daß sich **Trißino** von den Mustern der griechischen Tragödien nicht entfernt habe. Der Tod der Sophonisbe ist fast eine Uebersetzung von der Scene der sterbenden Alceste, in der Tragödie des Euripides dieses Namens.

Während der Zeit, als ich (**Riccoboni**) den italiänischen Zuschauern einen Geschmack an den Trauerspielen beygebracht und sie gewöhnt hatte, die Stücke des **Corneille** und des **Racine** vorstellen zu sehen, habe ich die **Sophonisbe** des **Trißino** aufgeführt, ohne daß sich jemand beklagt hätte, sie schmecke nach dem Alterthume. Unser Verfasser denkt edel, und drückt sich angenehm aus; die Peripetie ist in seinem Stücke vollkommen. Nichts kann trauriger seyn, als die Stellung der **Sophonisbe**, da

sie

sie sich am Schlusse des zweyten Aufzuges zu einer Sklavin der Römer gemacht sieht; nichts kann tröstlicher für sie seyn, als die Versprechungen des **Maßinissa** und ihre Vermählung mit ihm, welche alle ihr Furcht und ihr Schrecken vor der gedrohten Knechtschaft vertreibet; nichts kann endlich schrecklicher seyn, als daß sie genöthiget wird das Gift zu nehmen, welches ihr ihr neuer Gemahl schickt. **Livius** hat die ganze Handlung dazu hergegeben, und der Dichter ist ihm sehr genau gefolgt. Ich wenigstens halte diese Tragödie für vollkommen, und wenn unsre tragischen Dichter aus dem sechzehnten Jahrhunderte in dem Geschmacke des **Tr'ßino** geschrieben hätten, so würden wir jetzt weiter keine Mühe haben, als die Auftritte und Aufzüge zu bemerken, so wie ich es that, als ich das Stück aufführte, und Italien würde Griechenland glücklich gefolgt seyn.

Diejenigen, die diese Tragödie kennen und sie als ein Werk, das ganz neulich oder nur vor funfzig Jahren gemacht worden, beurtheilen wollen, werden selbst in den Schönheiten derselben Fehler finden. Sie werden den Ort der Handlung nicht billigen, welches ein Platz vor dem Thore des königlichen Pallasts ist, und werden wünschen, daß es lieber ein Saal in dem Pallaste selbst seyn möchte. **Sophonisbe**, werden sie sagen, würde alsdenn nicht genöthiget seyn, ihren Pallast und ihr Zimmer zu verlassen, um auf

dem öffentlichen Platze zu streben, und man würde die Schönheiten dieser Scene besser empfinden, weil mehr Anständigkeit dabey seyn würde. Sie werden verlangen, daß die Bothen ihre gewisse Namen haben sollten, so wie ihnen andre Dichter dergleichen gegeben haben; und obgleich diese besondern Namen ihnen kein ander Amt geben könnten, als das Amt, Nachrichten zu bringen, welches die gewöhnlichen Bothen in der Tragödie thun, so würde man doch wenigstens den königlichen Personen sich keine andre Leute, als Leute vom Stande, nähern sehen. Kurz, sie werden noch eine Menge andre Anmerkungen machen, die ich nicht tadeln würde, wenn ich nicht ganz anders dächte. Ich habe es gesehen, was für ein Unterscheid zwischen einem besondern und einem öffentlichen Platze, zwischen der Einfalt der Handlung und dem Reichthum der Episoden, zwischen blossen Bothen und ähnlichen Personen ist, die man prächtig ausgekleidet und mit einem grossen Namen versehen hat.

Ob nun gleich die Sophonisbe vor drittehalb Jahrhunderten erschienen ist, so bin ich doch überzeugt, daß die Griechen zu den Zeiten des Sophocles und Euripides sie ohne Befremdung würden haben können aufführen sehen; und ich bin ein Augenzeuge, daß auch Zuschauer aus den jetzigen Zeiten einen Gefallen daran gefunden haben, ohne etwas sehr anstößiges darinne zu bemerken.

Rosemonda

Rosemonda
Ein Trauerspiel des Ruccelai.

Die Personen dieses Trauerspiels sind Rosemonde, die Pflegemutter, der Chor, Falisco, der König Alboinus, Bothen, Almachilde, eine Bediente.

Erster Aufzug.

Rosemonde eröfnet die Bühne mit ihrer Pflegemutter. Ihr Vater Kunamundus, König der Gepiden, ist vor drey Tagen in einem Treffen geblieben, daß er mit dem Alboinus, Könige der Longobarden gehalten. Diese beyden vereinten Völker hatten sich unter den Römern Italiens bemächtiget; nachdem aber die beyden Könige wegen Theilung der Provinzen uneins geworden, war es zu einem Kriege zwischen den Gepiden und Longobarden gekommen. Rosamonda, die Tochter des Kunamundus, war nach dem Treffen mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern in die Wälder geflüchtet, aus welchen sie alle Nächte hervor kam, um den Körper ihres Vaters zu suchen und ihn zur Erde zu bestatten.

Das Stücke fängt in der Nacht an, und diese Nacht ist die vierte, welche Rosemonda mit diesem Aufsuchen zubringt. Ihre Pflegemutter stellt ihr die Gefahr vor, der sie sich in Ansehung ihres Alters und ihres Ranges aussetze, und Rosemonde sagt es selbst, daß sie nicht älter

als 16 Jahr sey. Ihre Pflegemutter ermahnt sie, sich zu den Gepiden an die Donau zu begeben und Anstalt zu machen, daß sie ihren Vater rächen könne.

Rosemonda kann sich nicht entschliessen den Körper ihres Vaters unbegraben zu lassen; sie erzehlt einen Traum, in welchem ihr Vater mit ihr gesprochen habe, und sagt, daß sie sich entschliessen müsse, zu sterben. Denn weil der tapfre Almachilde, den sie liebe, nicht in dem Lager der Longobarden sey, und sie ganz allein mit ihrem Gefolge von Frauenzimmern nichts unternehmen könne, so sey nur der Tod für sie noch übrig; vorher aber wolle sie durchaus ihrem Vater noch die letzte Pflicht erweisen, und mit diesem Vorsatze geht sie ab.

Ein Chor Gepidischer Mädchens, die sich in dem Gefolge der Rosemonda befinden, erfüllen nunmehr die Bühne, und stellen Betrachtungen über die Grösse ihres Unglücks an, welches sie dahin bringe, den Tod als etwas gutes zu begehren.

Zweyter Aufzug.

Die Pflegemutter tritt mit der Rosemonde auf, welche ihre Oberkleider abgelegt hat, um ihren Vater zu begraben.

Der Tag fängt an zu erscheinen und die Pflegemutter fürchtet sich, von den Leuten des Alboinus entdeckt zu werden.

Die

Die Frauenzimmer des Chors kommen und melden der Rosemonda, daß der Wald mit Soldaten angefüllt sey, und diese Prinzeßin ermahnt ihre Gespielinnen, sich zum Tode gefaßt zu machen.

Falisco, einer von den Longobardischen Generalen, tritt in Begleitung seiner Soldaten auf und fragt die Frauenzimmer, welche von ihnen sich unterstanden habe, den Befehlen des Alboinus zuwider zu handeln und einen von seinen Feinden zu begraben. Er giebt einigen von seinen Soldaten den Befehl, den Kunamundus wieder aufzugraben, und das Haupt in einer Schale herzubringen. Rosemonda erinnert den Falisco, um ihn zu rühren, an die Dienste, die sie und ihre Mutter ihm erzeigt hätte, als er ein Gefangener der Gepiden gewesen wäre. Falisco antwortet, daß er diese Dienste nicht vergessen habe, daß er aber den Befehlen des Königs nothwendig folgen müsse, wenn er weiter im Stande seyn wolle, sie bey ihrem Ueberwinder zu vertreten, und ihr seine Danckbarkeit zu beweisen.

Die Soldaten kommen mit dem Kopfe des Kunamundus wieder, und Falisco führet Rosemonden mit sich ab.

Die Frauenzimmer des Chors beweinen ihr Unglück, flehen den Himmel um Schutz und um die Erhaltung ihrer Ehre, wenn sie auch mit dem Verluste ihres Lebens verknüpft seyn sollte.

Dritter Aufzug.

Der Rest von der Handlung geht vor dem Zelte des **Alboinus** vor.

Alboinus tritt auf und ist unruhig, keine Nachricht von dem **Falisco** zu haben.

Ein Bothe kömmt mit dem Kopfe des **Runamundus**. **Alboinus** befiehlt, daß man aus der Hirnschaale ein Trinkgeschirr machen solle, welches an grossen Festtägen zum Denkmahle seines Sieges dienen könne.

Falisco kömmt mit der **Rosemonde**. **Alboinus** erzürnet sich über sie, und sie antwortet ihm mit einem edeln Trotze. **Alboinus** drohet ihr, sie ihrem Vater nachzuschicken, und läßt sie mit der Pflegemutter in einem von den nahen Zelten bewachen.

Falisco bleibt mit dem Könige allein, und durch staatskluge Betrachtungen bringt er den **Alboinus** zu minder wilden Gesinnungen. **Alboinus** verdenkt es sich selbst, ein hülfloses Frauenzimmer gemißhandelt zu haben. **Falisco** stellt ihm auf eine geschickte Art vor, wie viel Vortheile für ihn daraus entstehen würden, wenn er mit den Rechten des Sieges auch diejenigen verbände, die ihm über die Gepiden eine Vermählung mit ihres Königes Tochter geben könnte. **Alboinus** scheinet Anfangs weit davon entfernt zu seyn, endlich aber entschließt er sich dazu und trägt dem **Falisco** auf, die Prinzeßin darauf vorzubereiten und begiebt sich weg.

Falisco

Falisco läßt die Rosemonde rufen und schlägt ihr vor, den König zu heyrathen. Rosemonda schlägt es mit Schauder aus. Falisco stellt ihr verschiedne Ursachen vor, die sie dazu bewegen könnten und geht endlich fort, um zu hören, ob man von der Rückkunft des Almachilde keine Nachricht habe. Er will wiederkommen und den endlichen Entschluß der Prinzeßin erwarten.

Die Pflegemutter überredet die Rosemonda in die Heyrath mit dem Alboinus zu willigen, und bittet sie unter andern Ursachen auch deswegen darum, damit sie die Frauenzimmer von ihrem Gefolge retten könne. Rosemonda, die es beständig ausgeschlagen, wird gerührt, und als Falisco wieder zurück kömmt, sagt ihn die Pflegemutter, daß Rosemonde darein willige. Er verläßt sie, um dem Könige die Nachricht davon zu bringen, und Rosemonde geht mit ihrer Pflegemutter ab.

Vierter Aufzug.

Almachilde tritt auf und erkundiget sich bey dem Chore nach der Prinzeßin. Er will sich bey ihr melden lassen. Der Chor meldet ihm, daß sie den Alboinus heyrathen solle, und erzehlt ihm alles, was vorgegangen ist. Almachilde überläßt sich seinem Schmerze, und da er sich eben ums Leben bringen will, kömmt eine von den Kammerfrauen aus dem Zelte des Kö-

nigs. Voller Entsetzen erzehlt sie, daß **Alboinus** am Ende der Mahlzeit das aus der Hirnschale des Königs der **Gepiden** verfertigte Trinkgeschirr herbey bringen lassen, und die Königin genöthiget habe, daraus zu trincken. Sie fügt hinzu, daß **Alboinus** und **Rosemonde** von der Tafel aufgestanden wären, und daß man sie zu dem Brautbette begleitet habe.

Rosemonde kömmt mit ihrer Pflegemutter dazu. Die Prinzeßin wird den **Almachilde** vor tiefer Traurigkeit nicht gewahr, und beschäftiget sich bloß mit dem, was bey der Tafel vorgegangen. Sie sagt zu ihrer Pflegemutter, daß sie sich dem Tode nahe fühle, und befiehlt ihr, ihre Asche aufzubewahren, und sie dem **Almachilde** mit der Bitte zu überbringen, daß er sie in das Begräbniß der Könige der **Gepiden** stellen möge. Indem sie diese Worte sagt, fällt sie in Ohnmacht, und wird von den Frauenzimmern des Chors gehalten. **Almachilde** nähert sich, und da er einen solchen Anblick nicht aushalten kann, geräth er in Wuth und will den **Alboinus** zu erstechen gehen. Die Pflegemutter hält ihn zurück, und ermahnet ihn, während der Ohnmacht der **Rosemonde**, die Klugheit mit seinem Muthe zu verbinden, damit er sie desto sichrer rächen könne. Sie schickt ihn in das Zelt der Frauenzimmer der **Rosemonde** und folgt ihm dahin nach.

Der

Der Chor bleibt mit der in Ohnmacht liegenden Rosemonde zurück, beweint das Unglück dieser Prinzeßin, und bittet den Himmel, das Unternehmen wider den **Alboinus** wohl ausschlagen zu lassen.

Fünfter Aufzug.

Die Kammerfrau, welche im Vorhergehenden schon erschienen, kömmt eilig auf die Bühne, und da sie **Rosemonden** wieder aus ihrer Ohnmacht zu sich selbst gekommen zu seyn findet, meldet sie ihr, daß sie gerochen sey. Sie sagt ihr, daß die Pflegemutter den **Almachilde** Weibskleider anziehen lassen und ihn unter dieser Verkleidung in das Zelt des **Alboinus** geführt habe. **Almachilde** habe ihm das Leben genommen, und werde ihr den Kopf des Tyrannen bringen. **Rosemonde** danket dem Himmel für den verliehenen Schutz, begiebt sich in ihr Zelt zurück, den **Almachilde** daselbst zu treffen, und die Tragödie hat ein Ende.

Beurtheilung der Rosemonde.

Der Verfasser dieses Trauerspiels ist wegen seiner vornehmen Geburth, wegen seiner Bedienungen und wegen seiner Gelehrsamkeit berühmt. In dem ersten Theile der auserlesenen Versuche italiänischer Tragödien des sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, welcher zu Verona 1723. gedruckt ist, findet man einen **Orest**, welches das zweyte Trauerspiel des

Ruccelai ist. Es ward zwey hundert Jahr nach dem Tode des Verfassers zuerst gedruckt, und aus dem Vorberichte an den Leser wird man die Vortreflichkeit des Dichters kennen lernen.

Ob nun gleich der Orest für vollkommner als die Rosemonde gehalten wird, so habe ich doch lieber aus dieser, als aus jener einen Auszug mittheilen wollen, weil sie unmittelbar auf die Sophonisbe des Trißino gefolgt, und also die zweyte italiänische Tragödie ist. Ich habe auch deswegen lieber einen Auszug aus der Rosemonde geben wollen, weil die ganze Einrichtung der Fabel aus dem Genie des Verfassers geflossen ist; Orest hingegen ist nichts als eine Uebersetzung von des Euripides Iphigenia in Tauris — —

Ruccelai ist ein grosser Freund des Trißino gewesen. Als dieser letztere seine Sophonisbe ans Licht treten ließ, so erschien auch fast zu eben der Zeit die Rosemonde des erstern. Ruccelai hatte sie gleichsam zur Nacheiferung seines Freundes verfertiget; allein diese Nacheiferung schadete dem guten Verständnisse dieser zwey Freunde so wenig, daß sie dasselbe vielmehr befestigte.

Ammirato il Vechio sagt in dem zweyten Theile seiner kleinen Werke, daß sich Trißino und Ruccelai oft in zahlreicher und vornehmer Gesellschaft mit einander befunden und zum Spasse Stücken aus ihren Trauerspielen hergesagt

sagt hätten, um die Zuhörer urtheilen zu lassen, welcher von ihnen den Vorzug verdiene. Dieser Beweis von der Freundschaft dieser zwey grossen Männer könnte noch zweydeutig seyn, allein der folgende wird es ganz und gar nicht seyn.

Ruccelai starb zu Rom in der erhabnen Bedienung, welche ihm der Pabst sein Oheim anvertrauet hatte. Vor seinem Tode befahl er noch seinem Bruder, seinem guten Freunde, dem Trißino, wenn er von Venedig, wohin er als Gesandter gegangen war, wieder zurückkommen würde, sein Trauerspiel Orest anzuvertrauen, welches der ganzen Welt damals noch unbekannt war, und ihn in seinem Namen zu bitten, daß er es verbessern und herausgeben wolle, wenn er es für würdig hielte, in der gewissen Zuversicht, daß sein Freund so damit umgehen werde, als ob es sein eigen Werk wäre.

Die Rosemonde ward das erstemal zu Florenz im Jahr 1516, in Gegenwart Leo des zehnten, aufgeführt. Gedruckt ward sie zu Siena 1525, zu Venedig 1550 und 1582. und zu Florenz 1593. Diese letzte Ausgabe ist die richtigste unter allen. In den drey leztern ist das Trauerspiel nach den Aufzügen abgetheilt, allein die Auftritte sind nicht angemerkt, so daß es scheinet, als ob jeder Aufzug nur einen einzigen Auftritt enthalte, ob gleich die spielenden Personen von dem Theater abgehen, und andre dazu kommen. In der Ausgabe aber von 1525, die ich

ehedem gehabt, sind, wo ich mich nicht irre, die Aufzüge nicht angemerkt, und es ist auch ganz natürlich zu glauben, daß der erste Abdruck der **Rosemande** in einem fort gegangen, ohne von den Aufzügen und Auftritten unterbrochen zu seyn, so wie die **Sophonisbe** des **Trißino**, und die griechischen Tragödien, welche ihnen zu Mustern gedienet. Es ist ohne Zweifel eine Erfindung der Buchdrucker, welche dreyßig Jahr darauf es für nöthig werden gehalten haben, wenigstens die Aufzüge von einander zu unterscheiden.

Obgleich der historische Inhalt der **Rosemonde** aus der neuern Geschichte ist, so hat doch der Verfasser die Griechen in Einrichtung der Handlung sehr streng nachgeahmt. In den damaligen Zeiten konnte man es auch wohl nicht anders thun, wenn man sich nicht den bittersten Critiken aussetzen wollte. Die griechische Tragödie war die einzige bekannte Tragödie, und da man aus ihr allein sich einen Begrif von dergleichen Werken machen konnte, so mußte man ihr auch folgen. Die italiänischen Poeten haben in den nachfolgenden Zeiten es nur allzuwohl gewiesen, daß sie Einbildungskraft genug besessen, die Grenzen zu überschreitrn.

Die Handlung der **Rosemonde** ist mit aller gehörigen tragischen Anständigkeit bearbeitet, und ich glaube so gar, daß man, mit ganz kleinen Vermehrungen nach dem heutigen Geschmacke, aus

aus diesem Stücke, so wie es ist, eine vortrefliche Tragödie für unser Jahrhundert machen könne. Die Stellung der **Rosemonde** ist ungemein rührend, und die Peripetie ist vollkommen. Nur wird man dem Verfasser vielleicht vorwerfen, daß er die Sitten der **Longobarden** allzugenau beobachtet, u. den Kopf des **Runamundus** auf die Scene gebracht habe. Es ist wahr die Longobarden, welche aus dem Innersten von Deutschland hervorkamen, waren noch weit barbarischer als die durch einen langen Umgang mit den Römern gesitteter gewordenen Franzosen, die allezeit derselben Nachbarn gewesen waren. Und gleichwohl sieht man aus den Gesetzen der Franzosen, daß es ein gemeiner Gebrauch unter diesen Völkern gewesen, nicht allein den Feinden, welche sie im Treffen getödtet, den Kopf abzuhauen, sondern auch diese Köpfe aufzubewahren, um die Aussenseiten ihrer Häuser damit zu verzieren. Das Salische Gesetz hat sogar einen ausdrücklichen Articel wider diejenigen, welche dergleichen Köpfe von den Pfosten wegnehmen würden, auf welche sie von dem Eigenthümer der Häuser gesetzt worden.

Der Umstand mit dem Kopfe des **Runamundus**, aus welchem ein Trinkgeschirr gemacht worden, ist in der Historie gegründet, und den wilden Sitten dieser barbarischen Jahrhunderte gemäß.

Wenn

Wenn man sich einen Stof zu einem Trauerspiele wehlt, so muß man überhaupt nicht die wahren Sitten der Geschichte verstellen, um sich nach den Sitten seiner Zeit zu richten; man muß vielmehr das ganze Unternehmen fahren lassen und sich einen bequemern Stof aussuchen.

Seit einem Jahrhunderte haben nicht alle Nationen so gedacht als ich, und man wird mich ganz gewiß für einen Ausschweifenden halten. Ich glaube aber, daß es doch wenigstens erlaubt seyn wird seine Meinung zu sagen, besonders wenn man eben nicht Willens ist Regeln zu geben, sondern sich vielmehr der Entscheidung andrer unterwirft.

Man ist schon seit langer Zeit gewohnt, die Helden der Fabel in dem Trauerspiele zu verschönern, und wider die Gesetze und wilden Sitten der Nationen, entweder gesittete Hofleute oder irrende Ritter aus ihnen zu machen. Es ist dieses ein vortreflicher Kunstgrif, allen denen zu gefallen, welche weder von der Geschichte, noch von der Fabel, noch von dem Theater etwas wissen, und nichts älters kennen, als ihre Großältern. Dergleichen Werke sind daher nicht nur allen denen anstößig, welche Wissenschaft und Gelehrsamkeit besitzen, sondern sie sind auch der Ehre ihrer zeitverwandten Schriftsteller nachtheilig, und es wäre zu wünschen, daß sie durch den Druck ganz und gar nicht bekannt

gemacht

gemacht würden, und sich ihre Dichter mit dem Beyfalle der Vorstellung begnügten.

Wenn die Italiäner drey Viertheile von ihren Tragödien aus den vergangenen Jahrhunderten weniger hätten drucken lassen, so würden sie zwar in Betrachtung der Anzahl ärmer, an Ehren aber desto reicher seyn.

Um wieder auf die **Rosemonde** zurück zu kommen, so finde ich so wenig daran auszusetzen, daß ich, wenn ich sie während meines Aufenthalts in Italien auf das Theater gebracht hätte, nicht mehr als zehn Zeilen darinne würde verändert haben, in welchen ich von dem Kopfe des **Kunamundus** bloß gesprochen hätte, ohne ihn selbst auf die Scene zu bringen. Und auf diese Art hätte ich mich nicht fürchten dürfen, zärtlichen Zuschauern eckel zu werden.

Zu Ende des vierten Aufzuges fällt **Rosemonde** ohnmächtig in die Arme der Frauenzimmer vom Chore, und bleibt in dieser Stellung bis zu Anfange des fünften Aufzuges. Heut zu Tage würde es lächerlich seyn eine Person von einem Aufzuge zum andern, unterdessen daß die Musik im Orchester gehet, ohnmächtig liegen zu lassen.

Wenn wir aber überlegen, daß, wie ich schon gesagt, die Tragödie **Rosemonde** durch nichts anders in Aufzügen unterschieden ist, als durch die Unterbrechung des Chors, daß also, nach dem Muster der griechischen Tragödien, die

Hand-

Handlung in einem Stücke darinne fortgehet, und der Schauspieler mit dem letztem Worte des Chors wieder auftritt: so wird man leicht einsehen, daß **Rosemonde** gar wohl ohnmächtig auf der Scene liegen bleiben kann.

Der Verfasser hat hierinne dem **Euripides** nachgeahmet. Dieser Grieche läßt nehmlich in seiner Hecuba diese unglückliche Königin, welche den Tod der **Polyxene** beweint, dem Schmerze so unterliegen, daß sie sich in ihr Kleid eingehüllet auf die Erde wirft, und weinend auf der Bühne liegen bleibt, bis der Chor zu Ende ist, und durch seine Betrachtungen den Schluß des Aufzuges bemerkt. **Talthybius** kömmt darzu, und sagt den Weibern des Chors, daß er mit der **Hecuba** sprechen wolle. Sie zeigen sie ihm auf der Erde liegend und in ihre Kleidung eingehüllt, in welcher Stellung sie die ganze Zeit über geblieben, da der Chor sich hören lassen, das ist, nach unsrer Art zu reden, von einem Aufzuge bis zum andern.

Was den Ausdruck des Trauerspiels Rosemonde anbelangt, so muß man gestehen, daß er vollkommen schön ist.

Man könnte ihm, nach dem heutigen Geschmacke, vorwerfen, daß einige allzugemeine oder allzunatürliche Ausdrücke darinne vorkommen; denn jetziger Zeit kostet es auf allen Theatern von Europa sehr viel Mühe, mit dem Natürlichen glücklich zu seyn. Unterdessen kann man

aber

aber doch nicht sagen, daß sich der Verfasser niedriger und unanständiger Ausdrücke bedient habe; er spricht allezeit edel, und wenn ich seine Sache hierinne vertheidigen wollte, so könnte ich, glaub ich, sagen, daß wenn ein König nur groß denke, und nicht ganz und gar unedle Ausdrücke brauche, der Ausdruck der königlichen Würde nicht unanständig seyn und sich so vielmehr derjenigen Natur und derjenigen Wahrheit nähern werde, mit welcher heut zu Tage so viele verunglücken. Ich will nicht behaupten, daß man die prächtigen Ausdrücke gänzlich vermeiden müsse, um der simpeln Natur Platz zu machen; man muß vielmehr der Gewohnheit folgen, welche seit langer Zeit unsre Ohren gewöhnt hat, grosse Worte und rauschende Gedanken zu hören. Vor zwey hundert Jahren aber war unser Gehör bescheidner, und **Ruccelai** hat Ueberlegung genug gehabt, das Edle der Gesinnungen mit dem Emphatischen des Ausdruckes nicht zu verbinden, sondern hierinne vielmehr den Griechen, als Lateinern zu folgen.

Hundert Jahr nach ihm haben die Italiäner auf dieser Seite nur allzusehr verstossen, und nach und nach sind sie zu dem gekommen, was die benachbarten Völker unter dem Namen Concetti an ihnen verlachen, und ihre Landsleute selbst am allerersten.

Es scheint mir, als ob zum Schlusse des Trauerspiels Rosemonde noch etwas fehle. Alma-

machilde tödtet den Alboinus, und die Prinzeßin ist gerächet. Dieses ist unstreitig das Ende der Handlung, welches sich der Dichter vorgesetzt hat, und über welches er hinaus zu gehen nicht verbunden, ja auch nicht einmal befugt ist. Gleichwohl aber scheinen mir die Ungewißheit in welcher der Zuschauer wegen der Rosemonds bleibt, die Folgen von der Ermordung des Alboinus, und die Gesinnungen der Häupter der Armee in Ansehung der Wahl eines neuen Königs, Dinge zu seyn, die man dem Zuschauer in acht oder zehn Zeilen sollte voraus sehn lassen; und diese Zeilen hätte Almachilde, oder die Pflegemutter oder ein Bothe, ganz am Ende der Tragödie, sagen können. Kenner, welche weiter sehen als ich, mögen diesen Punct untersuchen und ihr Urtheil darüber fällen.

Ich glaube, daß diese zwey ersten italiänischen Tragödien in der That von der Beschaffenheit sind, daß Italien darauf stolz seyn kann, und es wäre sehr gut, wenn sich unter den nachfolgenden Stücken viele von dergleichen Beschaffenheit fänden.

X.

Auszug aus der Calandra des Kardinal Bernardo da Bibiena.

Auch aus diesem Stücke, welches man in dem vierten Hauptstücke der obigen Geschichte, als das erste regelmäßige italiänische Lustspiel hat kennen lernen, wird man hoffentlich einen Auszug hier nicht ungern finden. Er ist gleichfals von dem Herrn **Riccoboni.**

Inhalt.

Demetrius, ein Edler von Modon, hatte zwey Zwillinge, **Lidio** und **Santilla**, die einander so ähnlich waren, daß sie ihre Eltern selbst, ohne die Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Kleidung, nicht von einander würden haben unterscheiden können. **Lidio** und **Santilla** verlieren im sechzehnten Jahre ihres Alters ihren Vater und ihre Mutter. Die Türcken nehmen Modon ein, stecken die Stadt in Brand, und ermorden fast alle Einwohner. Der Knabe rettet sich mit seinem Hofmeister und seinem Bedienten. Das Mädchen wird von ihrer Pflegemutter als ein Knabe verkleidet, und beyde werden, nebst einem Bedienten, vom Hause

zu Sklaven gemacht, und nach Constantinopel geführet.

Perillo, ein Florentinischer Handelsmann, kauft sie alle drey los, führt sie mit sich nach Rom, wo sie während eines Aufenthalts von zehn bis eilf Jahren, die Sprache und die Sitten des Landes lernen. An eben dem Tage, da die Handlung der vorzustellenden Fabel ihren Anfang nimt, will **Perillo** seine einzige Tochter mit der **Santilla** verheyrathen, die er für einen Knaben hält, und als einen solchen auch auferzogen hat. Sie heißt **Lidio**, nach dem Namen ihres Bruders, und **Perillo** liebt sie ungemein. Der wahre **Lidio** aber, der Bruder der **Santilla**, der sich in das Toscanische gerettet hatte, kommt in dem achtzehnten Jahre seines Alters nach Rom, wo er die Römerin **Fulvia**, eine Frau vom Stande, liebt, die er verschiedenemal in der Kleidung eines Frauenzimmer besucht hat.

Die Personen, welche in dem Stücke vorkommen, sind also: **Tessenio**, ein Bedienter; der Hofmeister **Polinicio**, **Lidio**, **Calandro**, **Samia** eine Bediente, ein Zaubrer **Ruffo**, **Santilla**, **Tannio** ein Bedienter, **Fulvia**, die Frau des **Calandro**, eine Buhlerin, ein Packträger, Schergen vom Zollhause.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio, allein.

Indem er über die Schicksale der Menschen und über den Eigensinn des Glücks, seine Betrachtungen angestellt, erinnert er sich an die Begebenheiten seines Herrn, des **Lidio** und der **Santilla**, dieser so ähnlichen Zwillinge, daß sie niemand von einander unterscheiden konnte. Er sagt, sein Herr habe sich, nachdem die Türken die Stadt Modon, eingenommen, nach Bologna begeben; weil er aber einige Nachricht bekommen, daß seine Schwester noch am Leben sey, so habe er sich vorgesetzt, sie durch ganz Italien zu suchen. Seit einem Monat befinde er sich in Rom, wo er sich eine Gebieterin zugelegt, Namens **Fulvia.** Er habe ihn bey dem **Calandro**, dem Manne der **Fulvia**, in Dienste treten lassen, um jemanden zu haben, die ihm bey ihr gute Dienste thun könne. Er sagt, daß er seinen Herr auch so wohl gedient habe, daß **Fulvia** außerordentlich in ihn verliebt worden, und **Lelio** verschiednemal in Frauenzimmerkleidern, unter dem Namen seiner Schwester, **Santilla**, bey ihr gewesen sey. Weil aber sein Herr befürchte, daß dieser Handel endlich heraus kommen dürfte, so vernachläßige er seit einigen Tagen die **Fulvia**, und thue, als ob er von Rom weggehen wolle. **Fulvia** habe daher in der Raserey

ihrer Liebe ihre Zuflucht zu ihm, den Tessenio, und zu ihrer Magd der Samia, welche um das Geheimniß wisse, genommen, um ihr ihren Liebhaber wieder zurück zu bringen. Uebrigens suchen sie auch von allen Seiten Hexenmeister und Schwarzkünstler zusammen, um den Lelio mit Gewalt wieder an sich zu ziehen, dem sie außerdem versichern lassen, daß sie ihren einzigen Sohn seine Schwester wolle heyrathen lassen, wenn er so glücklich wäre, sie wieder zu finden. Er fügt noch hinzu, die arme Frau thue alles dieses auf eine solche Art, daß es ihr Mann schon tausendmal müsse gemerkt haben, wenn er nicht der albernste und dümmste Mann von der Welt wäre. Er übertreibt die Verwirrungen, in die ihn dieser Liebeshandel seines Herrn setze, und sagt, daß ein andrer im Werke sey, von welchem er gern dem Lidio je eher je lieber Nachricht geben möchte. Er sieht ihn kommen, weil er aber von seinem Hofmeister begleitet wird, tritt er bey Seite.

Zweyter Auftritt.

Polinicio der Hofmeister, Lidio und Tessenio.

Der Hofmeister giebt dem Lidio Verweise, und sagt ihm, daß er alle seine Liebeshändel wisse, und auch den, welchen er mit einer von den vornehmsten Damen in Rom habe. Er giebt ihm zu bedenken, was für Gefahr er lauffen müsse,

wenn

wenn es herauskommen sollte. **Lelio** entschuldiget sich mit der Heftigkeit der Liebe, mit dem Feuer der Jugend und mit tausend andern solchen Ausflüchten. Der Hofmeister greift endlich den **Tessenio** an, und wirft ihm vor, daß er an den Ausschweifungen seines Herrn einzig und allein Ursache sey. Der Bediente mengt sich mit darein, und es fällt ein sehr lustiger Auftritt zwischen ihnen vor.

Dritter Auftritt.

Lidio. Tessenio.

Tessenio sagt seinem Herrn, daß, als er das letztemal in Weibskleidern zu der **Fulvia** gegangen, der arme **Calandro**, ihr Mann, ihn für ein wirkliches Mädchen gehalten, und sich sterblich in ihn verliebt habe. Er habe ihn ersucht, ihm in seiner Liebe behülflich zu seyn, und er seines Theils habe ihn die besten Versprechungen von der Welt gemacht, und ihm geschmeichelt, daß er mit seiner Liebe willkommen seyn werde. **Lidio** lacht über dieses Abentheuer, und bittet ihn, fortzufahren. **Tessenio** sagt, daß die Dummheit des **Calandro** ihnen reichen Stof, sich lustig zu machen, geben könne; er sieht ihn aber kommen, und läßt seinen Herrn bey Seite gehen.

Vierter Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Es fällt eine sehr komische Scene zwischen ihnen vor. Tessenio beredet ihm, daß er mit der Santilla seinetwegen gesprochen habe und zwar mit so gutem Erfolge, daß sie vor Liebe gegen ihn fast sterbe. Er verspricht ihm, daß er ihn bald zu ihr führen wolle, und Calandro geht vergnügt ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Der Bediente sagt dem Tessenio in größter Bewegung, daß sich ihre Gebietherin sehr übel befinde, daß sie den Lidio zu sehen verlange, und daß sie auf ihren Befehl zu einem Schwarzkünstler gehe, welcher ihn durch seine Zaubereyen mit Gewalt wieder zu ihr bringen solle. Tessenio geht ab.

Sechster Auftritt.

Samia. Ruffo.

Weil Samia den Ruffo von weiten sieht, so ruft sie ihn, und heißt ihn zu ihrer Gebietherin gehen, welche mit ihn sprechen wolle. Ruffo sagt, sie solle nur voran gehen, er wolle ihr von weiten folgen. Ruffo bleibt allein und sagt, er glaube, daß ihn ohne Zweifel diese Dame in der Meinung zu sich ruffen lasse, er sey ein Schwarzkünstler, so wie es die ganze Welt von

ihm meine; sie werde sich seiner Hülfe vielleicht bedienen wollen, und er hoffe nichts dabey zu verlieren. Weil er jemanden kommen sieht, so folgt er der Samia.

Siebender Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt allein auf die Bühne, und Calandro kömmt nach, und fragt ihn sehr eifrig, ob er die Santilla wieder gesehen habe. Tessenio sagt ja. Sie sprechen von der Art, wie er sie bey der ersten Unterredung gegen sie bezeigen wolle, und nach einer sehr lächerlichen Scene, dringt Calandro darauf, daß Tessenio seine Sache ja bald zu Stande bringen solle, und gehen ab.

Achter Auftritt.

Ruffo allein.

Er sagt Fulvia habe ihn gebeten, durch seinen dienstbaren Geist ihren Liebhaber mit Gewalt wieder zu ihr zu bringen. Er spricht, daß er glücklicher Weise diesen Liebhaber kenne, daß er ein Grieche von Geburth sey, Namens Lidio, und daß er auch seinen Bedienten, den Tannio, kenne. Er habe der Fulvia zwar nichts gewisses versprochen, er wolle aber zu dem Florentinischen Kaufmann Perillo gehen, bey welchem Lidio wohne, und wolle ihn bereden, die Dame zu besuchen.

Zweyter Aufzug.

Erster Auftritt.

Der weibliche Lidio, Tannio und die Pflegemutter.

Dieses in einen Knaben verkleidete Mädchen kömmt, und spricht mit ihrer Pflegemutter und ihrem Bedienten, von den Vorzügen welche die Mannspersonen vor dem Frauenzimmer geniessen. Sie wiederhohlt in wenig Worten ihre Modonsche Begebenheit, und sagt, daß sie so glücklich nicht würde gewesen seyn, wenn man gewußt hätte, daß sie ein Mädchen wäre; die Türcken würden sie nicht verkauft, und **Perillo** würde sie vielleicht nicht gekauft haben. Sie beklagt sich über ihr Unglück, denn wenn sie ein Knabe wäre, so würde **Perillo** sein und ihr Glück machen. Der gute Mann sey, in der Meinnng, daß sie einer wäre, so wohl mit ihr zufrieden, daß er ihr seine einzige Tochter und die Erbin seines ganzen Vermögens zur Ehe geben wolle. Die Heyrath solle in einigen Tagen vor sich gehen, und eben deswegen habe sie ihren Bedienten und ihre Pflegemutter aus dem Hause geführet, um mit ihnen zu überlegen, was bey dem Unglücke, das ihnen drohe, zu thun sey. Sie will fortfahren, Tannio aber heißt sie schweigen, weil er eine Magd auf sie zukommen sieht.

Zweyter Auftritt.

Samia und die Vorigen.

Samia kommt ganz athemlos aus dem Hause, und beklagt ihre arme Gebietherin, welche ihren Geliebten durch das Fenster auf der Gasse gesehen habe, und sie ihm nachschicke. Sie nimmt die **Santilla** für ihren Bruder **Lidio**, und redet ihr von der **Fulvia** vor. Sie verstehen einander nicht, und **Lidio** will ihre Gebietherin weder sehen noch sprechen. **Samia** erzürnt sich, und sagt, daß sie sogleich zu einem Schwarzkünstler gehen wolle, der sie schon mit Gewalt zu ihr zu bringen wissen werde. **Tannio** tadelt seine Gebietherin, die **Santilla**, daß sie die Magd nicht genug ausgefragt, damit sie es hätten erfahren können, für wen sich denn eigentlich die **Fulvia** so öffentlich erkläre. **Santilla** ist selbst darüber verdrießlich, und sagt, daß sie ein andermal geduldiger zuhören wolle.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Das Mädchen Lidio. Tannio.

Ruffo tritt auf, und indem er sie gewahr wird, sagt er zu dem **Lidio**, daß er ihn schon eine lange Weile suche. **Lidio** sagt ihrer Pflegemutter, daß sie nur wieder zu dem **Perillo** ihrem Herrn hinein gehen, und ihn durch den **Tannio**, wenn er nach Hause gekommen seyn würde, von dem, was vorgehe, Nachricht geben solle; sie für sich sey entschlossen, den ganzen Tag nicht wieder

nach Hause zu kommen, damit sie ihr Unglück so lange als möglich vermeiden könne. **Ruffo** sagt ihr, daß ihn eine von den vornehmsten Damen in Rom, die ihn für einen Schwarzkünstler halten, gebeten habe, den **Lidio** mit Gewalt zu ihr zu bringen, weil sie ganz närrisch in ihm verliebt sey. **Lidio** und **Tannio** erzehlen ihm, was mit der Magd vorgefallen. **Ruffo** billiget die Abfertigung derselben, er räth ihnen aber auch zugleich, das erstemal anders zu verfahren. **Lidio** verspricht es ihm, und fragt, wenn er zu zu der **Fulvia** gehen solle. **Ruffo** sagt ihm, sie habe ihn gebeten, daß er ihren Liebhaber noch heute, durch die Macht seines dienstbaren Geistes, zu ihr bringen wolle, und zwar in der Gestalt eines Frauenzimmers. Er fügt hinzu, er bilde sich ein, **Fulvia** habe damit sagen wollen, in der Verkleidung eines Frauenzimmers. **Lidio** verspricht ihm, bald Antwort zu geben, und **Ruffo** geht ab.

Vierter Auftritt.

Tannio. Der weibliche Lidio.

Der Bediente überredt seine Gebieterin, den Vorschlag des **Ruffo** auszuführen, wenn es auch in keiner weitern Absicht geschehen sollte, als sich eine Lust zu machen. **Lidio** ist es zufrieden, und befiehlt ihm nach Hause zu gehen, um ihm von dem, was daselbst vorgehe, Nachricht zu bringen und ein Frauenzimmerkleid für ihn zu suchen.

suchen. Er bestellt ihn an einen gewissen Ort, wo sie den Ruffo wiedersehen und sich mit ihm entschliessen wollen. Weil sie Leute kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Fulvia.

Tessenio tritt auf, und weil er die Fulvia an der Thüre ihres Hauses gewahr wird, so nähert er sich ihr und will sie bereden, daß Lidio bald abreisen müsse, um zu sehen, wie sie diese Nachricht aufnehmen werde. Fulvia spricht mit ihm vom Lidio, und Tessenio sagt ihr, daß er weiter reisen wolle, um seine Schwester aufzusuchen. Fulvia bittet ihn, den Lidio zurück zuhalten und verspricht seine Schwester in ganz Italien suchen zu lassen, mit der Versichrung, wenn man sie fände, sie mit ihrem einzigen Sohne, dem Flaminio, zu verheyrathen. Tessenio verspricht sein bestes zu thun, und Fulvia begiebt sich wieder hinein.

Sechster Auftritt.

Calandro. Tessenio.

Calandro kömmt und Tessenio wünscht ihm Glück, weil, wie er sagt, Santilla ihn so gütig angehört habe, daß sie sich weit mehr nach ihm, als er sich nach ihr sehne. Calandro will sogleich zu ihr gehen; Tessenio aber sagt ihm, daß sich dieses nicht thun lasse, daß man gewisse Maaßregeln dabey beobachten müsse

und

und er nicht anders, als im Verborgnen zu ihr kommen könne. Er sagt, sie haben ihm den Vorschlag gethan, ihn in einen Koffer einzuschliessen und auf diese Weise in ihr Zimmer zu bringen, weil sie ihn anders nicht wohl herein lassen könne. Calandro sagt, man werde nimmermehr einen so grossen Koffer finden, daß er der Länge nach darinne liegen könne. Tessenio antwortet, daß jeder Koffer hierzu gut sey, denn wenn er schon nicht ganz hinein gehe, so könnte man ihn doch Stückweise hinein legen. Hier wird die Scene ungemein komisch, indem Tessenio ihn überredet, daß er ihm alle Glieder ausrencken, und sie hernach, wenn er aus dem Koffer hervor wollte, wieder in ihre Stelle einsetzen könne. Nachdem er einen Versuch von diesem seinem Geheimnisse gemacht, bey welchem es, wie er sagt, auf gewisse Worte aus der schwarzen Kunst ankomme, thut er, als ob Calandro alles verdorben habe, und man nothwendig einen grossen Koffer suchen müsse, in welchem er ganz und gar Raum habe. Calandro bestellt ihn an einen gewissen Ort und begiebt sich weg. Tessenio sieht die Samia kommen und geht ab.

Siebender Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia kömmt ganz allein und redet von der Unhöflichkeit des Lidio gegen ihre Gebieterin; sie

sie fürchtet die Fulvia möchte endlich damit herausplatzen, und die Brüder des Calandro möchten es merken, wenn sie sie alle Augenblicke von dem Lidio reden hörten. Fulvia ruft in dem Hause die Samia, und diese begiebt sich hinein, weil sie ohnedem jemand kommen sieht.

Achter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio.

Das Mädchen Lidio erfährt von ihrem Bedienten, daß in dem Hause des Perillo ihres Herrn alles zu ihrer Verheyrathung mit seiner Tochter zurechte gemacht werde, daß die Braut sehr vergnügt sey, und daß man glaube, der Bräutigam werde es nicht weniger seyn. Santilla will verzweifeln und wünscht sich den Tod, welchen sie ohnedem nicht entfliehen könne, weil der Vater und die Murter seiner Braut, wenn sie die Wahrheit erfahren sollten, ihn gewiß würden tödten lassen. Tannio tröstet sie, und bestärkt sie zugleich in dem Vorsatze, sich den ganzen Tag über in dem Hause nicht sehn zu las-lassen. Er fügt hinzu der Liebeshandel mit der Dame, zu welcher sie in Frauenzimmerkleidern gehen solle, komme gleich zu gelegener Zeit, sie den Tag über zu verbergen. Er hat die Kleider bereits zu rechte gelegt; Santilla billiget alles und sie begeben sich weg, um den Ruffo aufzusuchen, und den Herbeykommenden aus dem Wege zu gehen, weil sie immer befürchten, es

möchte

möchte jemand aus dem Hause des Perillo ihres Herren seyn.

Neunter Auftritt.

Tessenio. Calandro.

Tessenio kömmt ganz allein und sagt, daß er seinen Herrn den Lidio als ein Frauenzimmer verkleidet habe. Er habe ihm eben die Kleider angelegt, die er zu tragen gewohnt gewesen, wenn er die Fulvia besucht, und habe ihn in ein Zimmer des untersten Stockwerks gebracht. Da nun solle er den Calandro empfangen, und es sey bereits alles schon so eingerichtet, daß er, wenn die Fenster zugemacht würden, sich davon machen und an seiner Statt ein Weibsbild hineinlassen könne, die er schon dazu bereit halte. Calandro sey so albern, daß er den Betrug gewiß nicht merken werde. Calandro kömmt dazu und fragt, ob er einen Koffer gefunden habe; Tessenio sagt ja, und versichert ihn, daß er so groß sey, daß er vollkommen Raum darinne habe, ohne sich die Glieder ausrenken zu lassen. Calandro fragt ihn, ob er in dem Koffre wache bleiben müsse, oder ob er schlafen könne. Tessenio, um sich mit seiner Dummheit eine Lust zu machen, sagt ihm, daß man wachen müsse, wenn man zu Pferde sey, daß man auf den Gassen gehe, am Tische esse, auf den Stühlen sitze, in dem Bette schlafe, und in den Koffern sterbe. Calan-

dro fragt ihn, wie dieses zugehe, und Tessenio zeigt ihm auf eine komische Art, wie man es machen müsse, wenn man sterben und wieder lebendig werden wolle. Calandro macht einen Versuch damit und findet es ausserordentlich schön. Tessenio giebt ihm den Rath bey seiner Frau vorzugeben, er reisete auf einen Tag auf das Land, damit sie ihn nicht erwarte, und geht ab.

Zehnter Auftritt.

Calandro. Fulvia.

Calandro ruft seine Frau, und sagt ihr, daß er aufs Land zu seinem Sohne reisen wolle, und noch den Abend vielleicht wieder kommen werde. Fulvia wünscht ihm glückliche Reise, bey Seite aber wünscht sie ihm alles nur endenkliche Unglück, und der Aufzug schließt sich.

Dritter Aufzug.

Erster Auftritt.

Tessenio, allein.

Tessenio kömmt mit den Kleidern des Calandro, der er, wie er sagt, in einem weiten Oberkleide in den Koffer geschlossen habe. Er sagt, Lidio sey auch schon als Frauenzimmer verkleidet, und eben wird er den Pakträger mit dem Koffer von ferne gewahr und zugleich das Weibsbild, welche des Lidio Stelle vertreten soll.

Zwey.

Zweyter Auftritt.

Tessenio. Ein Weibsbild. Ein Paktråger. Calandro. Die Schergen vom Zollhause.

Das Weibesbild zeigt sich dem Tessenio, der ihr ihre Lection lernt. Indem aber der Paktråger mit dem Koffer anlangt, halten ihn die Schergen vom Zollhause an, und fragen, was darinne sey. Nach einigem Wortwechsel sagt der Paktråger, man habe ihm gesagt, es wåren seidene Waaren darinn. Man fragt ihn, ob sie in dem Zollhause frey gemacht wåren, und endlich wollen die Schergen den Koffer visitiren. Tessenio will über diesen Queerstrich rasend werden, und um den Handel wieder gut zu machen, bittet er das Weibsbild, recht stark zu weinen. Weil die Schergen sehen, daß der Koffer mit keinem Schlüssel verschlossen ist, so machen sie ihn auf, und glauben, es sey ein todter Mensch. Tessenio mischt sich in das Gespråch, und fragt sie, was sie machen. Die Schergen sagen, sie håtten einen Koffer mit Waaren zu visitiren geglaubt, und einen todten Menschen darinne gefunden. Tessenio sagt, es sey der Mann dieses Weibsbildes, welches so sehr weine. Die Schergen fragen sie, warum man den Todten auf diese Art in einem Koffer fortschaffe, und Tessenio antwortet, es geschehe aus Vorsicht; der gute Mann sey an der Pest gestorben, er habe ihn also in den Koffer legen lassen,

lassen, und wolle ihn, so wie er ist, in den Fluß werfen. Calandro macht die gelernte Ceremonie des Auferstehens, und springt aus dem Koffer. Die Schergen, der Paktråger und das Weibesbild laufen erschrocken davon. Calandro zankt mit dem Tessenio, weil er ihn in den Fluß werfen wollen, und schlågt ihn mit der Faust. Tessenio entschuldiget sich auf eine komische Art, und überredt ihn, daß er es zu seinem Besten gethan habe. Er sagt ihm zugleich, daß dieser Queerstrich ihn verhindern werde, die Santilla heute noch zu sehen, und Calandro versichert, daß er in allem Ernste sterben werde, wenn er nicht bald zu ihr kommen könne. Tessenio schlågt ihm also vor, an die Stelle des Paktrågers zu treten, den Koffer auf den Buckel zu nehmen, und ihn in das Haus der Santilla zu tragen; er wolle mit ihm gehen, und ihn vor den Kistenmacher ausgeben, welcher den Koffer gemacht habe, und unter diesem Vorwande könne er in das Zimmer der Jungfer kommen. Calandro nimmt den Koffer auf den Rücken und Tessenio sagt ihm, er solle nur vorangehen, und ihn an der Haußthüre der Santilla erwarten. Calandro geht fort, und weil Tessenio die Samia kommen sieht, so will er einen Augenblick mit ihr schwatzen, um sich über den Calandro mit ihr aufzuhalten, welchen er lange mit den Koffer auf den Buckel, warten lassen wolle.

Dritter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Samia sagt dem Tessenio, sie komme von dem Schwarzkünstler, welcher ihr nichts gutes gesagt habe. Endlich geht Tessenio ab, und sagt er wolle den Lidio aufsuchen, um das zu thun was ihm ihre Gebieterin die Fulvia befohlen habe.

Vierter Auftritt.

Samia. Fulvia.

Samia erstattet ihr von dem Bericht, was ihr der Schwarzkünstler gesagt habe, welcher keine gewisse Antwort habe geben wollen. Sie fügt hinzu, sie habe dem Lidio gesehen, und sey sehr übel von ihm empfangen worden; er habe Uebels von der Fulvia gesprochen; und gethan, als ob er sie niemals gesehen hätte und ganz und gar nicht kenne. Fulvia will verzweifeln, und nach verschiednen stürmischen Ueberlegungen, faßt sie endlich den Entschluß, nach Hause zu zu gehen, Mannskleider anzulegen und verkleidet den Lidio in seinem eigenen Hause aufzusuchen.

Fünfter Auftritt.

Samia.

Samia bleibt zurück, und mittlerweile, daß sie ihre Frau erwartet, stellt sie über den Entschluß, den sie genommen, Betrachtungen an.

Sech=

Sechster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt in Mannskleidern aus dem Hause, giebt der **Samia** ihre Befehle und geht nach dem Hause des **Lidio**.

Siebenter Auftritt.

Samia, allein.

Nachdem sie die Sache hin und wieder überlegt, billiget sie endlich den Entschluß ihrer Frau, ihren Liebhaber selbst aufzusuchen, geht in das Haus, und schließt die Thüre nach sich zu.

Achter Auftritt.

Tessenio.

Er sagt er habe den **Calandro** zu seinem Herrn dem **Lidio** gebracht, und das Weibsbild, das davon gelaufen, gefunden. Er habe sie mit sich hinein geführt und komme nunmehr der Fulvia davon Nachricht zu geben, um mit ihr darüber zu lachen. Er klopft an.

Neunter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Nach einer komischen Scene, und noch verschiednen Lazzi, welche Tessenio ausserhalb, und **Samia** innerhalb dem Hause machen, geht endlich die Thüre auf. **Samia** sagt ihm, daß ihre Frau in Mannskleidern zu dem **Lidio** gegangen sey. **Tessenio** wird über diese Nach-

richt ganz verwirrt, und stellt sich geschwind, als ob er etwas zu thun habe, und noch nicht hinein kommen könne. **Samia** geht wieder hinein und schließt die Thüre nach sich zu, so wie es ihr ihre Frau befohlen.

Zehnter Auftritt.

Tessenio, allein.

Er weiß nicht, was er thun soll, und befürchtet die Frau und der Mann möchten sich beyde einander treffen; der Mann möchte wegen der Verkleidung der Frau argwöhnisch werden, und sie zu ihren Freunden führen, um sie dafür abstrafen zu lassen. Mittlerweile aber sieht er die **Fulvia** kommen, welche den **Calandro**, als einen Gefangnen hinter sich herschleppt. Er tritt bey Seite, um sie zu beobachten.

Eilfter Auftritt.

Fulvia. Calandro.

Fulvia kömmt und reißt den **Calandro** mit Gewalt mit sich fort. Sie macht ihn tausend Vorwürfe, und rühmt ihre so übel belohnte Tugend. Sie sagt, sie wisse alles, und habe bloß deswegen Mannskleider angezogen, um ihn mit seiner artigen Gebieterinn zu ertappen, so wie es auch geschehen sey. Noch mancherley Betheurungen schwöret sie, sich an allen beyden zu rächen. **Calandro** entschuldiget sich auf eine sehr komische Art, doch sagt er auch zugleich, sie solle es sich ja nicht einkommen lassen, diesem

Mäd-

Mädchen übel zu begegnen. **Fulvia** läßt die Thüre aufmachen, und zieht ihren Mann hinein.

Zwölfter Auftritt.

Tessenio.

Er bewundert die Verschlagenheit der **Fulvia**, und weil er sie wieder herauskommen sieht, bleibt er da.

Dreyzehnter Auftritt.

Fulvia. Tessenio. Samia.

Fulvia beklagt sich, daß sie, anstatt ihres Liebhabers, ihren Mann gefunden habe. **Tessenio** sagt ihr, daß **Lidio** nunmehr nicht abreisen werde, und daß er sein möglichstes thun wolle, ihn wieder zu ihr zu bringen. **Fulvia** befiehlt der Samia, nochmals zu den Schwarzkünstler zu gehen. **Tessenio** geht fort, den **Lidio** aufzusuchen, und **Fulvla** geht wieder ins Haus.

Vierzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Ruffo sagt der Samia, er habe eine neue Zauberey versucht, und hoffe, **Lidio** werde gelehriger seyn. Man sieht ihn kommen und **Ruffo** tritt bey Seite.

Funfzehnter Auftritt.

Der weibliche Lidio. Tannio. Samia.

Samia unterredt sich mit dem **Lidio**, der sie höflich empfängt, und ihre Frau zu besuchen verspricht. **Samia** geht in das Haus, um der **Fulvia** eine so gute Nachricht zu bringen.

Sechzehnter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Tannio sagt zu dem **Ruffo**, daß sich diese Dame ohne Zweifel betriege, und seinen Herrn für einen andern halte. Er giebt daher dem Schwarzkünstler den Rath, der **Fulvia** im Namen seines dienstbaren Geistes zu sagen, daß sie gegen den **Lidio** durchaus nicht an das gedenken solle, was ehedem zwischen ihnen vorgegangen, damit die Betriegerey nicht an den Tag komme. **Ruffo** billigt es und **Lidio** geht ab, um sich als Frauenzimmer zu kleiden. **Tannio** bleibt einen Augenblick mit dem **Ruffo** allein, und sagt ihm in Vertrauen etwas von dem Zustande seines Herrn. Sie stellen ihre Betrachtungen darüber dem Befehle gemäß an, den ihm **Fulvia** gegeben, daß er nehmlich durch die Gewalt seines Geistes den **Lidio** nöthigen solle, in Gestalt eines Frauenzimmers zu erscheinen. Dieses nun, hoffen sie, werde ihnen Gelegenheit geben,

ben, wieder vom neuen anzufangen und ihren Nutzen daraus zu ziehen.

Siebzehnter Auftritt.

Samia. Ruffo.

Samia heißt den **Ruffo** hineingehen; ihre Frau, sagt sie, sey in dem Zimmer gleich an der Thüre, nachdem sie ihren Mann in einem andern gelassen.

Achtzehnter Auftritt.

Samia. Tessenio.

Tessenio will ins Haus gehen, um mit der **Fulvia** zu sprechen. **Samia** hindert ihn daran, weil der Schwarzkünstler bey ihr sey, und geht wieder hinein. **Tessenio** sagt, **Lidio** habe plötzlich Lust bekommen, die **Fulvia** zu besuchen, er wolle ihr daher gern zuerst Nachricht davon bringen. Er sieht den **Ruffo** herauskommen und geht hinein.

Neunzehnter Auftritt.

Ruffo allein.

Er geht vergnügt über die Unterredung, die er mit der **Fulvia** gehabt, fort. Er sieht ein Weibsbild, die auf ihn zukömmt und ihm winkt.

Zwanzigster Auftritt.

Tannio, als ein Frauenzimmer verkleidet. Ruffo.

Tannio, nach einer sehr komischeu Scene, giebt sich zu erkennen, und sagt ihm, daß sich

auch **Lidio** als ein Frauenzimmer gekleidet habe, und gleich kommen werde. Sie werden die **Fulvia** an der Hausthüre gewahr, und verbergen sich.

Ein und zwanzigster Auftritt.

Fulvia. Tessenio.

Fulvia sagt zu dem **Tessenio**, daß sie wieder herein gehen und ihren Mann aus dem Hause schaffen wollte, damit sie mit ihrem Liebhaber desto freyer seyn könne. **Tessenio** bleibt einen Augenblick allein, und freuet sich über das Glück seines Herrn, besonders wegen seiner Schwester, wenn er sie einmal wiederfinden und dem Versprechen der **Fulvia** gemäß, mit ihrem Sohne verheyrathen könnte. Er sieht den **Calandro** zum Hause herauskommen, und weil er aufgehalten zu werden befürchtet, begiebt er sich weg, seinem Herrn Nachricht zu bringen.

Zwey und zwanzigster Auftritt.

Calandro. Der weibliche Lidio. Der wahre Lidio. Beyde als Frauenzimmer gekleidet.

Indem **Calandro** aus dem Hause gehet, wird er gleich Anfangs einen von den zwey Lidios gewahr, und glaubt es sey seine Gebieterin. (**Hier ist ein Theaterspiel angebracht, welches sich auf dem Papiere nicht erklären läßt.**) Die beyden **Lidios** stehen, der eine auf dieser und der andere auf der an-

andern Seite des Theaters. **Calandro** stehet in der Mitte und spielt die Scene und wenn er mit dem einen von ihnen redet, so geschieht es oft, daß er den andern ins Gesicht bekömmt. Er glaubt sich zu betriegen und gehet bald zu dem einen, bald zu dem andern, ohne daß sich die beyden **Lidios** einmahl zu sehen bekommen. Endlich ergreift der wahre **Lidio**, welchen die Gegenwart des **Calandro** stutzig macht, den Entschluß, wieder nach Hause zu gehen, sich wieder auszuziehen, und die **Fulvia** ein andermal zu besuchen. **Calandro** wird durch seine Ungewißheit unruhig gemacht und glaubt endlich, seine Gebieterin sey diejenige, welche eben abgegangen ist, und folgt ihr nach. Der weibliche **Lidio** sieht sich nunmehr allein und geht in das Haus der **Fulvia**, welche wie er sagt, innerhalb der Thüre stehe und ihm winke. Ende des Aufzuges.

Vierter Aufzug.

Erster Auftritt.

Fulvia. Samia.

Fulvia kömmt zum Hause heraus und ruft die **Samia** in größter Eilfertigkeit. **Samia** erscheinet und bekömmt Befehl sogleich zu dem Schwarzkünstler **Ruffo** zu gehen, und ihn herzuhohlen. Sie begiebt sich eiligst fort, und **Fulvia** bleibt allein, und beklagt sich heftig

über das ihr zugestossene Unglück. Nach vielen Ausrufungen sieht sie endlich den **Ruffo** kommen.

Zweyter Auftritt

Ruffo. Fulvia.

Fulvia redet ihn weinend an, und sagt, sie wisse nicht, über wen sie sich eigentlich beklagen solle, ob über ihre eigene Unwissenheit, oder über ihn, weil sie sein Geist betrogen und zu Grunde gerichtet habe. Sie sagt ihm, sie habe während der Unterredung mit dem **Lidio** wahrgenommen, daß er eben so starcke Brüste habe, als sie, und endlich habe er es ihr selbst gestanden, daß er ein Mädchen geworden sey. **Ruffo** tröstet sie und verspricht ihr den **Lidio**, wenn ihn der Geist ganz und gar in ein Frauenzimmer sollte verwandelt haben, wieder in seinen ersten Zustand zu setzen. **Fulvia** verspricht ihm eine grosse Belohnung, wenn er ihr sein Wort halte. Sie erklärt sich deutlich, daß sie verlange, **Lidio** solle sie in Frauenzimmerkleidern, nicht aber als ein Frauenzimmer, besuchen. **Ruffo** stellt sie aufs neue zufrieden, und sie geht wieder in das Haus. **Ruffo** bleibt allein und lacht über die Leichtgläubigkeit der **Fulvia**, indem er den weiblichen **Lidio** und den **Tannio** kommen sieht.

Dritter Auftritt.

Ruffo. Der weibliche Lidio. Tannio.

Indem sie **Ruffo** sieht, beklagt er sich, daß sie nicht als Frauenzimmer gekleidet sind, und erzehlt ihnen alles, was sich mit der **Fulvia** zugetragen. Er dringt in den **Lidio**, wieder zu ihr zu gehen; **Lidio** verspricht es ihm ganz kaltsinnig; **Tannio** aber versichert ihn, daß sie sich bald wieder bey ihr einfinden würden. **Ruffo** geht ab; die andern zwey bleiben, und weil sie die Samia kommen sehen, so verstecken sie sich, um sie zu behorchen.

Vierter Auftritt.

Samia. Tannio. Der weibliche Lidio.

Samia kömmt zum Hause heraus, und redet von dem Zufalle, der dem **Lidio** begegnet sey. Sie sagt, ihre Frau schicke sie zu dem Schwarzkünstler, und habe ein grosses Geschenck an Silber und Edelgesteinen bereit geleget, welches sie dem **Lidio** geben wolle, wenn der Geist die Sache wieder gut mache. Hiermit geht sie ab. **Tannio** aber sagt zu dem Frauenzimmer, sie solle nur wieder hingehen, und schlägt ihr ein Mittel vor, welches sie beruhiget. **Santilla** billiget es, und verspricht wieder zur **Fulvia** zurück zu kehren. Sie befiehlt unterdessen dem **Tannio**, nach Hause zu gehen, und ihr von dem, was daselbst vorfalle, Nachricht zu bringen.

gen. Weil **Tannio** und **Santilla** jemand kommen sehen, so gehen sie ab.

Fünfter Auftritt.

Tessenio. Samia.

Es fället eine sehr komische Scene über die Verwandlung des **Lidio** zwischen ihnen vor. **Samia** zeigt ihm, was der Schwarzkünstler ihrer Frau schreibe, und daß er ihr verspreche, ihn in seinen ersten Stand wieder zu setzen. Sie geht hierauf in das Haus, der **Fulvia** eine so gute Nachricht zu bringen. **Tessenio** macht seine Betrachtungen über das was er gehört, und weil er es gar nicht glauben kann, so will er seinen Herrn suchen, um davon gewiß zu seyn. Der Aufzug schließt sich.

Fünfter Aufzug.

Erster Auftritt.

Samia. Der weibliche Lidio. Der wahre Lidio.

Samia kömmt mit einem Beutel voll Geld aus dem Hause, den sie auf Befehl der **Fulvia** dem **Lidio** geben solle. Sie sieht ihn, und geht auf ihn los, ihm denselben zu geben; weil sie sich aber auf einmal zwischen beyden sieht, so wird sie durch die vollkommne Gleichheit ganz verwirrt gemacht, und begiebt sich nach einer komischen

Scene

Scene wieder in das Haus, ohne den Beutel weder dem einen noch dem andern zu geben. Der wahre **Lidio** erstaunt über die Gleichheit seiner selbst, die er an dem andern bemerkt; weil er aber die Gelegenheit, bey der **Fulvia** zu seyn, nicht verlieren will, verschiebt er es auf ein ander mal, mit ihm zu reden, und sich nach seinem Stande zu erkundigen, und geht ab, um sich als Frauenzimmer anzukleiden. Der weibliche **Lidio** sagt, daß dieses der Liebhaber der **Fulvia** seyn müsse, für den man sie, wegen der grossen Aehnlichkeit, angesehen habe. Sie wird wegen des langen Aussenbleibens des **Tannio** ungeduldig, weil sie gern wieder zur **Fulvia** gehen möchte.

Zweyter Auftritt.

Tessenio. Der weibliche Lidio.
Und hernach Tannio.

Tessenio kömmt und sucht seinen Herrn. Er sieht die Santilla, die er für den Lidio hält, und bemerkt, daß er gedankenvoll auf und nieder gehe. Er macht verschiedne Betrachtungen, die ihm das, was ihm Samia gesagt hat, glaublich machen. Endlich hört er, daß **Lidio** sagt, sie sey ein Mädchen und fürchte sich, erkannt zu werden. **Tessenio** ist darüber ganz erstaunt, zeigt sich und hat eine Scene mit ihm, der ihn für seinen Bedienten gar nicht erkennen will. Endlich sagt ihm **Tessenio**, er wisse wohl, daß er ein Frauen-

zimmer

zimmer sey. **Lidio** leugnet es, und **Tannio** kömmt dazu, mit welchem er eine sehr zweydeutige Scene hat. Weil **Lidio** den **Tessenio** nicht für seinen Bedienten erkennen will, so wird dieser zornig, und erwehnt alles dessen, was sich mit seiner Familie zu Modon zugetragen. Der weibliche **Lidio** und **Tannio** machen bey Seite ihre Anmerkungen darüber.

Dritter Auftritt.

Der wahre Lidio in Frauenzimmer Kleidern, und die Vorigen.

Der wahre **Lidio** ruft den **Tessenio**, welcher zu ihm kömmt und ihn erkennt; und endlich geht jener mit ihm zu der **Fulvia** hinein. Der weibliche **Lidio** und **Tannio** sprechen mit einander von dem, was sie gehört haben; **Tessenio** kömmt wieder zu ihnen, und in der Scene, die sie mit einander haben, geht die Erkennung vor sich.

Vierter Auftritt.

Samia, und die Vorigen.

Samia kömmt weinend aus dem Hause; **Tessenio** redet sie an, und sie sagt ihm, daß die Brüder des **Calandro** die **Fulvia** mit dem **Lidio** getroffen, und beyde in ein Zimmer des untersten Stockwerks verschlossen hätten. Sie wären hierauf fortgegangen, den **Calandro** zu suchen, ihm

ihm seine Beschimpfung zu entdecken, und den Lidio vielleicht zu tödten. Fulvia um ihre Ehre zu retten, habe ihr befohlen zu dem Schwarzkünstler zu gehen, welcher den Lidio sogleich noch einmal in ein Frauenzimmer verwandeln solle, damit man sie, wenn ihr Mann mit den Brüdern zurück käme, unschuldig finden möchte. Samia geht ab, und Tessenio verspricht dem Handel abzuhelffen. Er schlägt dem weiblichen Lidio vor, mit dem Tannio die Kleider zu verwechseln, und mit ihm zu gehen, um seinem Bruder das Leben zu retten. Lidio ist dazu bereit, verwechselt die Kleider mit dem Tannio und Tessenio führt ihn in größter Eil zur Fulvia. Tannio bleibt allein, und ist über die Gefahr, in der sich Bruder und Schwester befinden, ganz erschrocken. Er höret Lermen und verbirgt sich, um zu sehen, was es giebt.

Fünfter Auftritt.

Der wahre Lidio in den Kleidern des Tannio.

Lidio kömmt in den Kleidern des Tannio aus dem Hause. Er sagt, Tessenio habe ein Fenster in dem Zimmer, in welchem er mit der Fulvia eingeschlossen gewesen, eröfnet, und einen jungen Menschen durch das Fenster hinein springen lassen. Er habe diesen jungen Menschen ausgezogen, und ihn die Weibskleider, die

er angehabt, anziehen lassen, er selbst aber, **Lidio**, habe die Kleider des jungen Menschen anziehen müssen. Nach dieser Vertauschung, sey er zu dem Fenster hinausgesprungen, und, wie es ihm **Tessenio** geheissen habe, zum Hause hinausgegangen. Der junge Mensch sey in der Stube geblieben, und **Tessenio** rede noch mit der **Fulvia** am Fenster. Er sey sehr begierig zu sehen, wo dieses alles hinaus wolle; und weil er sieht, daß **Fulvia** an der Hausthüre erscheint, tritt er zurück.

Sechster Auftritt.

Fulvia allein.

Sie kömmt an die Hausthüre und wünscht sich Glück aus einer so grossen Verwirrung gerissen zu seyn.

Siebender Auftritt.

Fulvia. Calandro. Die Brüder der Fulvia.

Calandro lermt wieder seine Frau, und befiehlt seinen Brüdern hinein zu gehen, und zu sehen, was an der Sache sey. Sie bittet sie selbst herein zu kommen, und Augenzeugen zu seyn, was für Geduld sie bis auf den heutigen Tag mit ihrem Manne müsse gehabt haben. Sie gehn alle hinein.

Achter

Achter Auftritt.

Der wahre Lidio allein.

Er weis noch nicht, was daraus werden wird, und hält sich gefaßt, so gleich wieder in das Haus hinein zu gehen und seiner Gebieterin auf das geringste Lermen, das er hören werde, beyzustehen.

Neunter Auftritt.

Tannio. Der wahre Lidio.

Tannio, welcher den **Lidio** für die **Santilla** ansieht, nähert sich ihm, kleidet sich aus und verlangt seine Kleider wieder. **Lidio** versteht ihn nicht, und unter ihren zweydeutigen Reden kömmt Tessenio.

Zehnter Auftritt.

Tessenio allein.

Er kömmt lustig und lachend aus dem Hause und sagt, daß man den **Lidio** für ein Frauenzimmer erkannt habe, daß **Calandro** wacker ausgelacht worden, und die **Fulvia** die tugendhafteste Frau von der Welt zu seyn scheine. Er sieht den weiblichen **Lidio** aus dem Hause kommen, welche gleichfalls ganz zufrieden ist und sich von der Gesellschaft darinnen beurlaubet hat. Zugleich wird er auf der andern Seite den wahren **Lidio** gewahr.

Eilfter Auftritt.

Santilla. Tessenio. Lidio. Tannio.

Santilla fragt den **Tessenio** wegen ihres Bruders, und dieser zeigt ihr den **Lidio**. Die Erkennung geht mit ausserordentlichen Freudensbezeugungen vor sich. **Tessenio** erzehlt ihnen, daß er, nachdem er sie zu dem Fenster heraus und herein steigen, und die Kleider verwechseln lassen, der **Fulvia** heimlich gesagt habe, der junge Mensch, den er zu ihr bringe, sey die so lange gesuchte Schwester, **Santilla**, und daß ihm die **Fulvia** geantwortet habe, es sey ihr sehr angenehm, und sie bleibe dabey, daß sie ihren Sohn mit ihr verheyrathen wolle. **Santilla** spricht, nunmehr verstehe sie erst die Rede der **Fulvia**, die sie zärtlich umarmt und zu ihr gesagt habe; **Lidio** hat eine Schwester, ich habe eine Tochter und du hast einen Mann gefunden. **Lidio** hält die Sache für schon so gut als richtig. **Tannio** setzt hinzu, daß eine andre gleichfalls so gut als richtig seyn könne, und erklärt sich dahin, daß man, wegen der vollkommnen Aehnlichkeit beyder Geschwister noch eine Heyrath mit einem einzigen Worte schliessen könne. **Santilla** verspricht ihrem Bruder mehr Licht davon zugeben, damit er bey dem **Perillo** an seine Stelle treten, und desselben für sie bestimmte Tochter heyrathen könne. Sie begeben sich weg, um diese Anschläge auszuführen; **Tesse-**

nio beurlaubet die Zuschauer, und die Komödie hat ein Ende.

Beurtheilung der Calandra.

Der Verfasser dieser Komödie, wie man schon weis, ist **Bernardo da Bibiena**, welcher hernachmahls Kardinal ward. Von ihr rechnet man die Epoche der ersten italiänischen Komödie, und meinen Anmerkungen zufolge, muß sie gegen das Jahr 1480 geschrieben seyn. Die **Aristipia**, die **Floriana**, **Timon**, und alle übrigen, welche noch vor der **Calandra** hergegangen sind, werden in die Klasse der Possenspiele gesetzt und man beehrt sie mit dem Namen der Komödien nicht. Unsre Italiäner haben hierinne sehr richtig gedacht, und wir sind sehr glücklich, daß wir eine so rühmliche Epoche mit einem Werke, als die **Calandra** ist, anfangen können.

Ich meines Theils glaube, daß weder die griechischen komischen Dichter, welche wir weiter nicht als aus den hinterlassenen Stücken des **Aristophanes** und aus den Lustspielen kennen, welche **Terenz** von ihnen geborgt hat, daß, sag ich, weder die Griechen, noch die Lateiner, noch die Neuern, die Italiäner vor und nach dem **Bibiena** selbst nicht ausgenommen, eine so vollkommne Komödie, als die **Calandra** ist, weder gemacht haben, noch vielleicht jemals ma-

chen werden. Kurz nach meiner Einsicht ist die **Calandra** das Muster einer guten Komödie.

Die Einrichtung der Fabel ist zum Erstaunen schön, und das Komische, welches überall vielmehr in der Sache, als in den Worten liegt, herrscht so stark darinn, daß man sich nicht genug darüber verwundern kann. Die Sprache ist vollkommen, die Charaktere sind vortreflich. Aus der Erfindung leuchtet ein grosses Genie, und aus der Oekonomie eine grosse Klugheit.

Ich ersuche alle Gelehrte und alle, die an dem Theater einen Geschmack haben, dieses Stück zu lesen und genau zu untersuchen. Ich schmeichle mir, daß sie gewiß meiner Meinung seyn werden.

Aus der **Calandra** werden es die Dichter erkennen lernen, wie weit die Einbildungskraft in Aufsuchung des Komischen gehen könne. **Bibiena** findet es überall.

Aus der **Calandra** werden sie lernen können, wie man eine Begebenheit verwickeln, und mit der gehörigen Genauigkeit so wieder aufwickeln solle, daß überall das Wunderbare, das Interessante, das Komische beybalten werde, welches sich bey den Entwicklungen aller Stücke finden sollte. In der **Calandra** werden sie sehen,

was das heisse, das Auftreten und Abgehen der Personen mit aller möglichen Ueberlegung und gesunden Vernunft anordnen. In der Calandra werden sie finden, wie man die verschiednen Arten zu denken und zu reden beobachten, und weder bey den Alten noch bey den Weibspersonen, weder bey den jungen Leuten noch bey den Bedienten, ihren Charakter aus den Augen lassen müsse.

Kurz, wenn man eine komische Dichtkunst schreiben wollte, welche uns bey allen den Muster, die wir darinne haben, noch fehlt, so bin ich gewiß überzeugt, daß man die Calandra alle Augenblick anführen könne, so wie Aristoteles, wenn er von der Tragödie Regeln giebt, bey jedem Schritte den Oedip des Sophocles anführt.

Diejenigen, welche diese Komödie kennen, oder wenigstens kennen wollen, werden vielleicht sagen, daß wenn sie schon unvergleichliche Schönheiten hat, sie auch einen sehr grossen Fehler habe. Ich weis es, allein dieser Fehler kann das Verdienst des Poeten um nichts verringern, und um die Sprache einmal zu verändern, will ich einen Augenblick auf seine Seite treten.

Man muß über die Frechheit der Sitten, welche in den ersten Komödien herrscht, nothwendig erstaunen. Ich weis nicht, ob die vergan-

gangenen Jahrhunderte einfältiger oder verderbter waren, als das unsrige; das aber weiß ich nicht, daß man die Calandra an dem Hofe zu Urbino in Gegenwart verschiedener tugendhafften Prinzeßinnen aufgeführet hat.

Aus diesem Grunde könnte man mir also einwenden, daß, wenn ein Dichter sich nicht zwingen, sondern die ganze Natur brauchen dürfe, das Komische sehr leicht zu finden seyn. Allein man kann, glaube ich, antworten, daß man in dergleichem Falle das sittlich Anstößige bey Seite setzen, und von den Werken nach dem wahren Werthe der Erfindung, der Ausführung und des Witzes urtheilen müsse; und in diesem Verstande rede ich jetzt von der Calandra. Man bemerke die Stärke des Genies und alle die übrigen Vollkommenheiten, welche der Dichter gezeigt hat, ohne sich bey der Frechheit der Sitten aufzuhalten; und in dieser Gesinnung untersuche ich die Komödie des Bibiena, und finde, daß sie unvergleichlich ist.

Unterdessen will ich doch nicht unterlassen, einige Fehler in diesem Wercke anzumercken und einige Stellen darinn zu critisiren.

In dem ersten Auftritte des fünften Aufzuges kommen der weibliche Lidio, und der wahre Lidio, beyde als Mannspersonen gekleidet, auf

auf das Theater, wo sie von der Magd mit dem Geldbeutel, den sie dem **Lidio** geben soll, angetroffen werden. Sie stehet zwischen beyden, und alle drey zusammen spielen eine Scene, in welcher die zwey junge Leute Dinge sagen, welche bey dem weiblichen **Lidio** Gedanken erregen und sogleich zur Erkennung Gelegenheit geben sollten. Daß der wahre **Lidio** über die grosse Gleichheit welche er an dem andern findet, seine Betrachtungen nicht anstellet, noch darauf fället, daß es wohl seine Schwester seyn könne, ist nicht zu verwundern, weil er ein Mädchen sucht und gar keine Ursache zu vermuthen hat, daß er sie in Mannskleidern finden werde. Allein der weibliche **Lidio**, weil sie sich der grossen Gleichheit, die sie mit ihrem Bruder gehabt, noch sehr wohl erinnert, sollte einige Ueberlegung machen, da sie einen jungen Menschen sieht, der ihr so ähnlich ist. Es ist zwar wahr, um sie nicht daran denken zu lassen, hat der Verfasser den scharfsinnigen Kunstgrif gebraucht, daß er den weiblichen **Lidio** durch das ganze Stück von ihrem Bruder nicht anders, als von einem Verstorbenen reden läßt, und ihr also der Gedanke, es könne wohl ihr Bruder seyn, nicht so plötzlich einfallen kann. Sie bildet sich bloß ein, daß es der wahre Liebhaber der **Fulvia** sey, mit dem man sie wegen der grossen Gleichheit verwechselt habe. Der Verfasser thut auch auch noch das, daß er den weiblichen **Lidio** ihre Neubegierde verrathen

läßt, es näher zu wissen, wer eigentlich dieser ihr so ähnliche junge Mensch sey; nur fügt er hinzu, daß er es bis auf ein andermal verschieben wolle, weil er sich jetzt geschwind als Frauenzimmer kleiden und zu der **Fulvia** gehen müsse.

Nach diesen critischen Anmerkungen, dürfte ich nun wohl zu behaupten wagen, daß das, was der Verfasser gethan hat, zu seiner Vertheidigung hinlänglich sey, und daß er der Gefahr, in die er seine zwey Personen wegen einer zu frühzeitigen Erkennung gesetzt hat, sehr wohl ausgewichen ist. Ich will es unterdessen doch auf das Urtheil der Leser ankommen lassen; und wenn das, was der Dichter zu seiner Rettung gethan hat, dennoch nicht zureichen sollte, so wird man ihn wenigstens nicht als einen dummen Idioten verdammen, welcher den Fehler begangen habe, ohne ihn zu merken. Er hat alle die Gefahr, die dabey ist, gesehen, und alle mögliche Mittel, ihr zu entgehen, angewendet.

Was die andre Scene zwischen dem **Calandro** und den beyden als Frauenzimmer gekleideten Geschwistern, anbelangt, kann man dem Verfasser nichts vorwerfen, weil die Geschwister eines von dem andern weit genug entfernt sind, und **Calandro** bald zu dem einen, bald

zu dem andern geht, so daß sie alle beyde vom Theater abtreten, ohne daß sie einander ins Gesicht gesehen, oder ein Wort zusammen gesprochen hätten. Wenn die Stelle, die ich critisirt habe, auch schon mit andern tüchtigen Gründen, ausser den angeführten, zu retten wäre, so wird man doch folgende weit weniger zu entschuldigen finden.

In der Mitte des fünften Aufzugs erzehlt die Magd, daß die Brüder des **Calandro** ihre Frau bey einem jungen Menschen getroffen und sie beyde in ein Zimmer eingeschlossen hätten; daß sie hierauf weggegangen wären, um ihren Bruder zu hohlen, und ihm seine Frau mit ihrem Liebhaber zu zeigen. Auf diese Nachricht bringt **Tessenio** das als eine Mannsperson gekleidete Mädchen durch das Fenster in das Zimmer der **Fulvia**, läßt die Kleider wechseln, und sagt der **Fulvia**, daß sie nunmehr ihren Mann erwarten und zu Schanden machen könne.

Dieser Ursachen und der von dem **Tessenio** ersonnene Betriegerey wegen, sollte **Fulvia**, wenn sie schon aus dem Zimmer kommen könnte, dennoch darinn bleiben, weil ihre Ehre in Sicherheit ist, und sie ruhig die Ankunft ihres Mannes erwarten kann. Einen Augenblick zuvor aber,

ehe Calandro mit seinen Brüdern kömmt, erscheinet Fulvia an der Hausthüre, empfängt ihren Mann, und führt, unter Klagen über ihn, die Brüder desselben hinein, um ihnen zu zeigen, von welcher Art ihr Liebhaber sey.

Ich glaube, Fulvia sollte gar nicht aus dem Zimmer herauskommen, um nicht argwohnen zu lassen, daß sie eben so leicht, als sie selbst herausgekommen, auch ihren Liebhaber hätte heraus, und ein Mädchen an seine Stelle hinein schaffen können. Tessenio hätte, ohne daß sie herauskommen dürfen, von allem, was vorgegangen sey, Rechenschaft geben können, so wie er es auch in der That thut. Die Erscheinung der Fulvia verursacht daher nicht bloß die gedachte Unbequemlichkeit,, sondern ist auch ganz und gar unnütze.

Ob ich nun aber gleich überzeugt bin, daß der Fehler von welchen ich jezt gesprochen habe, ein wirklicher Fehler ist, so ist er doch keiner von den Hauptfehlern, den man nicht anders als mit Umwerfung des ganzen Stücks verbessern könne, sondern man braucht weiter nichts, als die wenigen Zeilen, welche Fulvia unter der Hausthüre sagt, und die kleine Scene, die sie auf der Strasse mit dem Calandro hat, wegzustreichen, wenn

alles

alles, ohne weitere Aenderung seine Richtigkeit haben soll.

Man könnte wider die **Calandra** einwenden, daß sie allzuverwickelt sey, und daß bey gewissen Gelegenheiten die Fruchtbarkeit der Einbildungskraft ein Fehler werde. Ich gebe dieses zu; allein wenn eine Komödie aus allzuvielen Begebenheiten zusammengesetzt ist, so muß man untersuchen, ob die häufigen Zufälle die Aufmerksamkeit nicht allzusehr ermüden, und ob alles mit der gehörigen Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit angeordnet ist. Wenn eine Sache auf die andre leicht und deutlich folgt, wenn jede von den Personen für ihr Theil nicht mehr thut, als sie thun soll, und wenn man alles verstanden hat, ohne daß man sich lange auf alles vorhergehende besinnen muß; alsdenn muß man zugeben, daß das Stück vollkommen sey. Man darf die **Calandra** nur lesen, um zu sehen, daß sich diese Vollkommenheiten darinn finden. Sonst ist es freylich wahr, daß die erhizte Einbildungskraft der Italiäner, und die allzugrosse Fruchtbarkeit ihres Witzes, wegen des allzureichen Stofs, den sie ohne Klugheit angewendet, nicht selten sehr schlechte Stücke hat hervorbringen müssen; allein **Bibiena** hatte das Ebenmaaß allzuwol inne, als daß er in einem dergleichen Fehler hätte fallen können.

Einen

Einen einzigen Punct will ich noch ausnehmen; ich glaube nehmlich nicht, daß die von den Regeln vorgeschriebene Zeit der zwölf Stunden, weil keine Nacht darinn vorkömmt, zu allen den Verrichtungen, die bey der Handlung der **Calandra** vorkommen, hinlänglich sey; was aber die andern Regeln der Kunst anbelangt, diese sind gewiß insgesamt vortreflich beobachtet worden.

Inhalt des zweyten Stücks.

VII. Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind. S. 1.

1. Der rasende Herkules — 4.
   Auszug aus demselben — 5.
   Beurtheilung desselben — 39.
   Vergleichung mit des Euripides rasendem Herkules — — 41.
   Unbilliges Urtheil des Pater Brumoy — — — 44.
   Von neuern Trauerspielen auf den rasenden Herkules — 48.
   Vorschlag für einen heutigen Dichter — — — 49.
   Die Moral des rasenden Herkules 54.
   Versuch über ein in Unordnung gebrachtes Stück des lateinischen Dichters — — — 57.
2. Thyest — — 62.
   Auszug aus demselben — 63.
   Beurtheilung desselben — 99.
   Von andern alten Trauerspielen dieses Inhalts — — 106.

Wahr-

Wahrscheinlicher Beweis, daß der rasende Herkules und der Thyest einen Verfasser haben S. 108.
Von neuern Trauerspielen, welche den Namen Thyest führen 114.
Insbesondre von dem Atreus und Thyest des åltern Crebillon. 115.

VIII. Des Herrn Ludewig Riccoboni Geschichte der italiånischen Schaubůhne — 135.
Nachricht von dem Verfasser ebd.
Die Geschichte selbst — 139.

IX. Auszug aus den italiånischen Trauerspielen Sophonisbe und Rosemonde — — 215.

X. Auszug aus der Calandra des Bernardo da Bibiena. — 241.

BAYERISCHE STAATS-BIBLIOTHEK MUENCHEN

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781

Gotth. Ephr. Leßings Theatralische Bibliothek

Bd.: 2.

Berlin (1754)

L.eleg.g. 234 m-1/2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574231-9
VD18 80312713-001